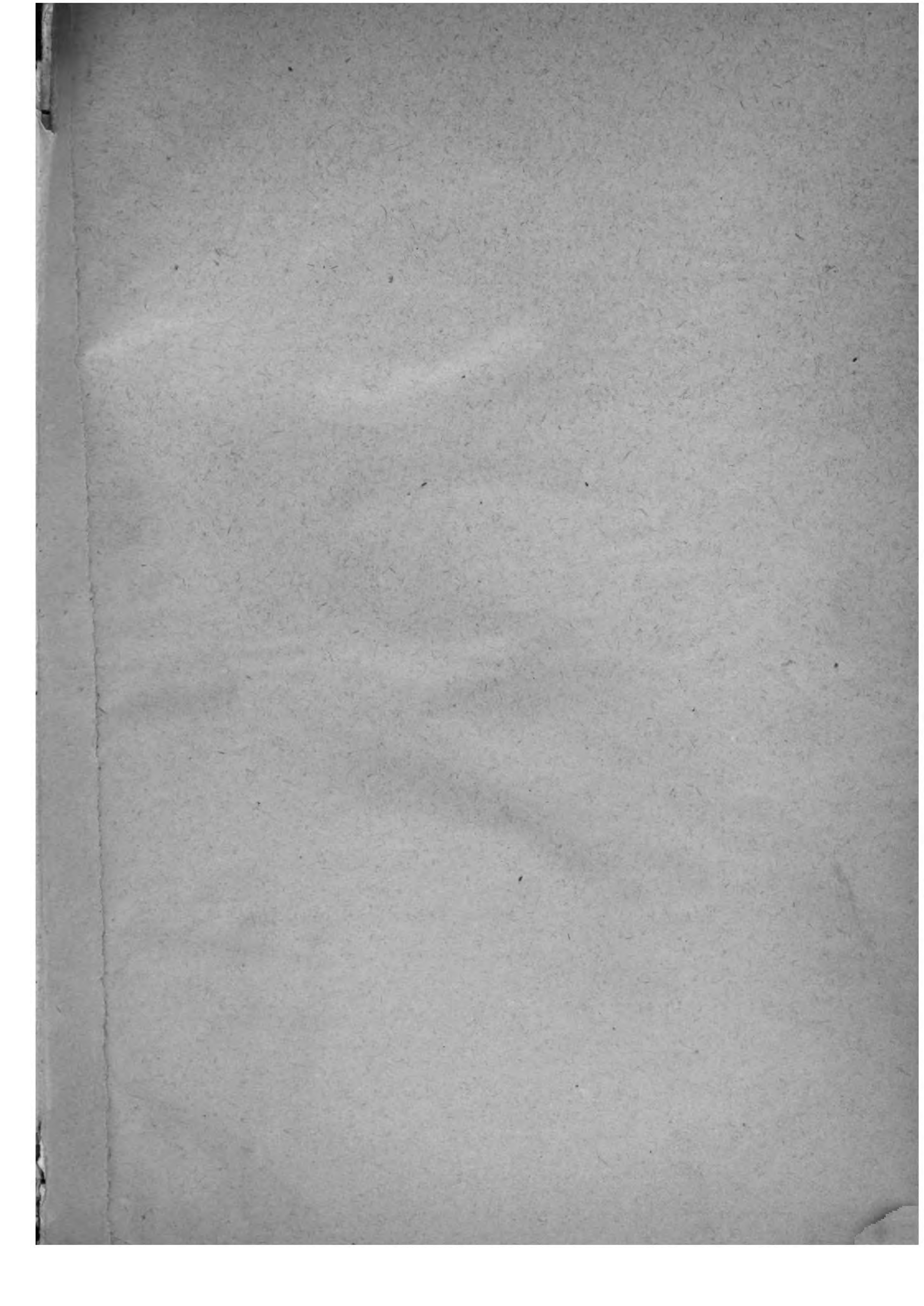






Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1909

Sechzehnter Jahrgang

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1910

Music

INHALT.

Seite

Jahresbericht 5

Theodor Kroyer: Dialog und Echo in der alten Chormusik . . . 13

Hugo Riemann: Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion 33

Max Friedlaender: van Swieten und das Textbuch zu Haydns Jahreszeiten 47

Hermann Kretzschmar: Das Notenbuch der Zeumerin 57

Hermann Kretzschmar: Volksmusik und höhere Tonkunst 73

Rudolf Schwartz: Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1909 erschienenen Bücher und Schriften über Musik 85

Bibliotheksordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Während des Monats August bleibt die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht.

Besuch und Benutzung der Musikbibliothek Peters weisen diesmal Zahlen auf, die seit dem Bestehen des Instituts noch nicht erreicht worden sind. Der Besuch bezifferte sich auf 5318 Personen (bisherige Höchstzahl 4959). Hiervon verlangten 4571 (4315) zusammen 12 361 (11 726) Werke, und zwar 6986 theoretische und 5375 praktische. Da die Bibliothek an 277 Tagen geöffnet war, so kommen auf den Tag mehr als 19 Besucher.

Die Bestände wurden um ca. 180 Nummern vermehrt, ohne Fortsetzungen. Die Anschaffungen aus der Literatur des Jahres 1909 sind an bekannter Stelle verzeichnet. Von den Erwerbungen aus der älteren Musikpraxis dürften folgende allgemeineres Interesse beanspruchen: Musicalischer Zeit-Vertreib, Theil 1—3. Franckfurt und Leipzig 1750. 1746. 1751. Wie man weiß, gehört der dritte Teil zu den allergrößten Seltenheiten. Zu den bekannt gewordenen zwei Exemplaren (cf. M. Friedlaender, Das deutsche Lied, und Eitner, Quellen-Lexikon, X) gesellt sich das unsere als drittes. Ferner konnten zwei langentbehrte Werke: „Lieder im Volkston“ von J. A. P. Schulz und J. Fr. Reichardt's „Lieder geselliger Freude“ den Beständen einverleibt werden. Als Seltenheiten seien ferner erwähnt: Johann Rist, Neue musikalische Fest-Andachten. Lüneburg 1655; Geistreiches Gesang-Buch ... Dresden 1676 von Christoph Bernhard herausgegeben mit den Heinrich Schützschen Melodien zu Cornelius Beckers Psalmendichtungen und das für den Schulgebrauch der Portenser bestimmte „Florilegium selectissimorum hymnorum“ von Erhard Bodenschaz (!) vom Jahre 1747.

Von den Akzessionen aus der neuesten Musikpraxis mögen kurz genannt sein die Orchesterpartituren: Elgar, Op. 55. Symphony; Noren, Op. 30. Kaleidoskop; Reger, Op. 106. Psalm 100; Op. 108. Symphonischer Prolog; P. Scheinpflug, Op. 15. Ouverture zu einem Lustspiel von Shakespeare; aus dem Fach der Orgelmusik: Ertel, Op. 19. Passacaglia; Klose,

Praeludium und Doppelfuge; Reger, Op. 33. Sonate; Op. 57. Symphonische Phantasie und Fuge; Op. 63. Monologe, Heft 1—3, und aus dem Gebiete der Kammermusik: Debussy, Op. 10. Quartett; Pfitzner, Op. 23. Quintett; Reger, Op. 107. Klarinetten-Sonate und Op. 109. Streichquartett.

Es ist uns eine besondere Freude, den Direktionen des British Museum (London) und der Library of Congress (Washington) für die fortgesetzten Überweisungen ihrer Musikkataloge, Reports usw. und das uns dadurch bekundete freundliche Interesse herzlichst zu danken. Den Verwaltungen der Princeton university library, des Musikhistorisk Museum in Kopenhagen (Prof. Dr. A. Hammerich) und des Konservatoriums der Musik in Cöln, die uns ihre neuesten Kataloge sandten, sei gleichfalls auch an dieser Stelle öffentlich gedankt. Doch gestatten wir uns daran zu erinnern, daß die Bibliothek von Privatpersonen geschenkweise keine Publikationen annehmen darf, die durch den Handel zu beziehen sind.

Die Neuauflage des Kataloges der theoretischen Abteilung wird ohne Register ca. 12 Bogen umfassen, wovon zehn bereits gedruckt sind. Die Bibliothek beteiligte sich an der II. Musikfach-Ausstellung in Leipzig, wobei der Vorsteher als Preisrichter für das Fach Notendruck und Musikverlag fungierte, derselbe nahm auch an dem III. Kongreß der internationalen Musikgesellschaft in Wien als Vertreter der Bibliothek teil.

Die Liste der am meisten verlangten Werke zeigt infolge des starken Hervortretens der historischen Studien diesmal ein recht verändertes Gesicht.

Theoretisch-literarische Werke.

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Eitner, Robert . . .	Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten	106
Ambros, Aug. W. . .	Geschichte der Musik	91
. . . .	Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.)	74
Berlioz, Hect. . . .	Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauß	64
Jahn, Otto	W. A. Mozart	54
Pohl, C. F.	Joseph Haydn	43
Spitta, Philipp . . .	Johann Sebastian Bach	42
Breithaupt, R. M. . .	Die natürliche Klaviertechnik	38

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Nietzsche, Friedr.	Wagner Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner usw.)	37
Wagner, Richard	Gesammelte Schriften und Dichtungen	37
Dommer, Arrey v.	Handbuch der Musik-Geschichte	36
Kalischer, Alfr. Chr.	Beethovens sämtliche Briefe (Kritische Ausgabe)	35
Förster-Nietzsche, El.	Das Leben Friedrich Nietzsche's	33
. . . .	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	33
Litzmann, Berth.	Clara Schumann	32
Thayer, Alex. W.	Ludwig van Beethoven's Leben	32
Chrysander, Friedr.	G. F. Händel	30
Hofmeister, Fr.	Verzeichnis sämtlicher im Jahre 1852—1908 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien	30
Hiller, Joh. Ad.	Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend	28
Koch, Heinr. Chr.	Musikalisches Lexikon	28
. . . .	Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft	28
. . . .	Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft	28
Niecks, Friedr.	Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker	27
Leichtentritt, Hugo	Geschichte der Motette	26
Scharwenka, Xaver	Methodik des Klavierspiels	25
. . . .	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft	25
Bülow, Marie v.	Hans von Bülow. Briefe und Schriften	24
. . . .	Magazin der Musik. Hersg. v. C. F. Cramer	24
Riemann, Hugo	Große Kompositionslehre	24
Kalbeck, Max	Johannes Brahms	23
Marx, Ad. Bernh.	Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen	23
Hofmann, Rich.	Die Musikinstrumente, ihre Beschreibung und Verwendung	22
Louis, Rudolf	Die deutsche Musik der Gegenwart	22
Schweitzer, Alb.	Johann Sebastian Bach	22
Hofmann, Rich.	Praktische Instrumentationslehre	21
Prosniz, A.	Compendium der Musikgeschichte	19
Riemann, Hugo	Kleines Handbuch der Musikgeschichte	18
Gerber, Ernst L.	Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler	17
[Golther, Wolfgang]	Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871	17
Louis, Rud. und **Ludw. Thuille**	Harmonielehre	17
Mattheson, Joh.	Grundlage einer Ehren-Pforte	17

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Nagel, Wilibald . . .	Beethoven und seine Klaviersonaten	17
. . . .	Verzeichnis lateinischer und italiänischer Kirchen-Musiken etc., welche bey Bernh. Christ. Breitkopf und Sohn in Leipzig zu bekommen sind	17
Armin, George . . .	Gesammelte Aufsätze über Stimmbildung, Gesangskritik, moderne Sänger und Schauspieler . .	16
Friedlaender, Max .	Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert	16
. . . .	Monatshefte für Musikgeschichte	16
Schering, A.	Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart	16
Müller-Brunow . . .	Tonbildung oder Gesangunterricht?	15
Naumann, Emil . . .	Illustrierte Musikgeschichte (E. Schmitz)	15
Seidl, Arthur	Wagneriana	15
Kircher, Athanasius	Musurgia	14
. . . .	Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung (Chrysander)	14
Ramann, L.	Franz Liszt. Als Künstler und Mensch	14
Shedlock, J. S. . . .	Die Klavier-Sonate	14
Wustmann, Rudolf .	Musikgeschichte Leipzigs	14
Celler, Ludovic . . .	Les origines de l'opéra et le ballet de la reine (1581)	13
Comettant, Osc. . . .	Un nid d'autographes	13
Glasenapp, Carl Fr. .	Das Leben Richard Wagner's	13
Jaques-Dalcroze . .	Rhythmische Gymnastik	13
Reinecke, W.	Die Kunst der idealen Tonbildung	13
Riemann, Hugo . . .	Elementar-Schulbuch der Harmonielehre	13
Schmitt, Friedr. . . .	Große Gesangschule für Deutschland	13
Seidl, Arthur	Vom Musikalisch-Erhabenen	13
Weingartner, Felix .	Über das Dirigiren	13
Bellermann, Heinr. .	Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts	12
Bitter, C. H.	Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder	12
David, E. et M. Lussy	Histoire de la notation musicale	12
Goldschmidt, Hugo .	Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert	12
Grove, Georg . . .	Beethoven und seine neun Symphonien (Hehemann)	12
Joachim, Joseph und Andreas Moser .	Violinschule	12
Mendelssohn-Bartholdy, Paul .	Briefe aus den Jahren 1830—1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy	12

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
. . . .	**Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, 1783, 1784, 1786**	12
Quantz, J. J.	**Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Schering)**	12
Seiffert, Max	**Geschichte der Klaviermusik**	12
Widor, Ch. M. . . .	**Die Technik des modernen Orchesters**	12
Armin, George . . .	**Müller-Brunow. Eine Kritik der Stimmbildung**	11
Bie, Oscar	**Das Klavier und seine Meister**	11
Chamberlain, H. S. . .	**Richard Wagner**	11
. . . .	**Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen**	11
Marpurg, Friedr. Wilh.	**Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik**	11
Moos, Paul	**Moderne Musikästhetik in Deutschland**	11
Nohl, Ludwig	**Beethovens Leben**	11
Wohlfahrt, Heinr. .	**Wegweiser zum Komponieren**	11
Wolzogen, H. v. . . .	**Führer durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel Der Ring des Nibelungen**	11
Chamberlain, H. S. .	**Das Drama Richard Wagner's**	10
. . . .	**Deutscher Bühnen-Spielplan**	10
Edwards, F. G. . . .	**The history of Mendelssohn's oratorio „Elijah"** .	10
Eitner, Rob.	**Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800** .	10
Eitz, Carl	**Das mathematisch-reine Tonsystem**	10
Forkel, J. N.	**Allgemeine Litteratur der Musik**	10
Hacke, Heinrich . .	**Lerne singen! Volkstümliche Sprech- und Singlehre zum Selbstunterricht**	10
La Mara	**Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren** . .	10
Liszt, Franz	**Gesammelte Schriften**	10
Marpurg, Friedr. Wilh.	**Kritische Briefe über die Tonkunst**	10
Mozart, Leopold . .	**Versuch einer gründlichen Violinschule**	10
Praetorius, Mich. . .	**Syntagma musicum**	10
Reimann, Heinr. . .	**Johannes Brahms**	10
Riemann, Hugo . . .	**Katechismus der Fugen-Komposition**	10
Riemann, Hugo . . .	**Vereinfachte Harmonielehre**	10
Wagner, Peter . . .	**Einführung in die gregorianischen Melodien** . .	10
Weckerlin, J. B. . .	**Nouveau musiciana**	10

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Wegeler und Ries	Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven (A. Ch. Kalischer)	10
Wolfrum, Philipp	Johann Sebastian Bach	10
Wotquenne, Alfr.	Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach	10

Praktische Werke.

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
. . . .	Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Folge	79
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern	56
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Österreich	53
Wagner, Rich.	Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur	49
Strauß, Rich.	Elektra, Partitur	46
Strauß, Rich.	Salome, Partitur	39
Wagner, Rich.	Das Rheingold, Partitur	39
Strauß, Rich.	Elektra, Klavier-Auszug	28
Wagner, Rich.	Tristan und Isolde, Partitur	28
Puccini, Giacomo	Madame Butterfly, Klavier-Auszug	24
Reger, Max	Op. 108. Symphonischer Prolog zu einer Tragödie, Partitur	23
Strauß, Rich.	Salome, Klavier-Auszug	23
Peri, Jacopo	Euridice, Partitur	22
Wagner, Rich.	Lohengrin, Partitur	22
. . . .	Publikation der Gesellschaft für Musikforschung. Die Oper, Teil I	21
Wolf, Hugo	Gedichte von Eduard Mörike	21
Wagner, Rich.	Der fliegende Holländer, Partitur	20
Wagner, Rich.	Die Walküre, Partitur	20
d'Albert, Eugen	Tiefland, Klavier-Auszug	19
Bach, Joh. Seb.	Kammermusik Band IV, Gesamt-Ausgabe	19
Reger, Max	Op. 100. Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller, Partitur	19
d'Albert, Eugen	Tiefland, Partitur	18
Mozart, W. A.	Konzerte für Pianoforte u. Orchester, Gesamt-Ausgabe	18
Strauß, Joh.	Die Fledermaus, Partitur	17

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Partitur	17
Brahms, Joh.	Op. 68. Symphonie (Nr. 1), Partitur	16
Debussy, Claude . .	Pelléas et Mélisande, Partitur	16
Thomas, Ambr. . . .	Mignon, Klavier-Auszug	16
Tschaikowsky, P. . .	Op. 64. Fünfte Symphonie, Partitur	16
Wolf, Hugo	Gedichte von J. v. Eichendorff	16
Wolf, Hugo	Spanisches Liederbuch nach Heyse und Geibel .	16
Wolf, Hugo	Lieder nach verschiedenen Dichtern für eine Singstimme und Klavier	15
Bach, Joh. Chr. . .	Oeuvre XIII. Trois concerts pour le clavecin. Amsterdam, J. Schmitt	14
Erk, L. u. Fr. M. Böhme	Deutscher Liederhort	14
Mozart, W. A. . . .	Kleinere Stücke für das Pianoforte	14
Reger, Max	Op. 71. Gesang der Verklärten, Partitur . . .	14
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Partitur	14
Bach, Joh. Seb. . . .	Die hohe Messe in H-moll	13
Couperin, François .	Pièces de clavecin (Brahms und Chrysander) . .	13
Reger, Max	Op. 46. Phantasie und Fuge für Orgel (B-A-C-H)	13
Brahms, Joh.	Op. 83. Concert (No. 2, Bdur) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters	12
Fischer, J. Kasp. Ferd.	Sämtliche Werke für Klavier und Orgel (Werra)	12
Händel, G. F.	Rinaldo, Gesamt-Ausgabe	12
Haydn, Jos.	Sämmtliche Quartette für Streichinstrumente . .	12
Leoncavallo, Rugg. .	Der Bajazzo, Klavier-Auszug	12
Liszt, Franz	Les Préludes. Symphonische Dichtung, Partitur	12
Weber, Carl M. v. . .	Der Freischütz, Partitur	12
Wolf, Hugo	Gedichte von Goethe	12
Bach, C. Ph. E. . . .	Tre Sonatine à Pianoforte, Flauto I. II. Violino I. II. Viola und Basso. [Ms.]	11
Bach, Joh. Seb. . . .	Orgelwerke Band I, Gesamt-Ausgabe	11
Beethoven, Ludw. v.	Op. 55. Symphonie No. 3, Partitur	11
Böhme, Franz M. . .	Altdeutsches Liederbuch	11
Haydn, Jos.	Sonaten für Pianoforte	11
Händel, G. F. . . .	Italienische Kantaten für eine Solostimme und Baß, Gesamt-Ausgabe	11
Mozart, W. A. . . .	Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine	11
Tartini, Gius.	Oeuvre IV. Sonates a violon seul avec la basse continue	11
Brahms, Joh.	Op. 98. Vierte Symphonie (E moll), Partitur . .	10

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Beethoven, Ludw. v.	Op. 84. Egmont. Ouverture. Partitur	10
Böhme, Franz M. . .	Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. u. 19. Jahrhundert	10
Grieg, Edvard . . .	Op. 11. Im Herbst. Concert-Ouverture für großes Orchester, Partitur	10
Puccini, Giacomo . .	Die Bohème, Klavier-Auszug	10
Reger, Max	Op. 101. Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters, Partitur	10
Schillings, Max . . .	Moloch, Klavier-Auszug	10
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Klavier-Auszug	10

Leipzig, im März 1910.

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz
Bibliothekar.

Dialog und Echo in der alten Chormusik.

Von
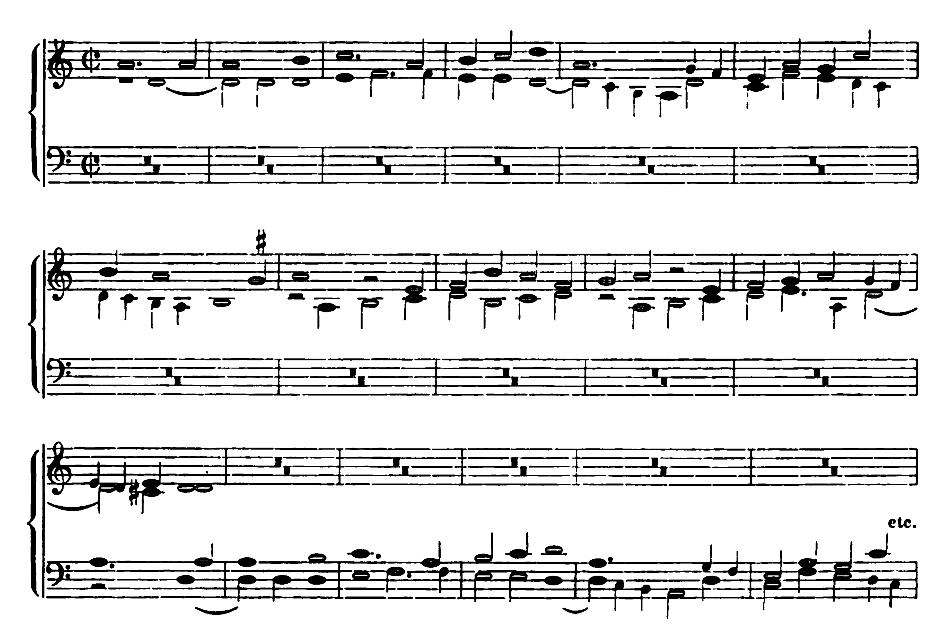
Theodor Kroyer.

Die Anfänge der dynamischen Nuancierung in der Tonkunst reichen weit über das Mannheimer Crescendo zurück. Ihren Spuren begegnen wir in der antiken Musik, im gregorianischen Choral, in der mittelalterlichen Konzertlyrik, wo gewisse feinere Vortragsmanieren ohne Zweifel allgemein gebräuchlich waren. Deutlicher zeigen sie sich im Acappellagesang, in einer Kunstform, die die Keime der dynamischen Nuance ihrer Art nach schon in sich barg: im musikalischen Dialog. Sein Prinzip ist uralt. Wechselgesänge sind im Kultus aller Völker überliefert. Im christlichen Abendland bilden sie einen unentbehrlichen Bestandteil des Gottesdienstes. Auch die Lyrik ist von altersher damit vertraut. Die Tropen, die Gesänge der Troubadours, die altvenezianischen Pettegolezzi und Contrasti, die Geißlerlieder, Tanz- und Liebesspiele, Komödiengesänge, die Aufzugschöre der liturgischen Dramen, alle diese Formen enthalten Dialog-Elemente. Rollenmäßig verteilte Texte werden von gleichen oder häufiger ungleichen Gruppen wechselweise abgesungen; oft auch in der Art, daß ein und derselbe Text durch Wiederholung der einzelnen Teile von einem Gegenchor oder Solopartner dialogisiert wird, wobei mit den dramatisch-oratorischen auch dynamische Wirkungen sich ergeben. Daraus entwickeln sich die beiden Stammformen des musikalischen Dialogs: Der Reprisen- (oder Dacapo-) Dialog, der als künstlerisch reizvollste und wandlungsfähigste Form bald in die mehrstimmige Musik übergeht und den bedeutend jüngeren Echochor vorbildet. Und der Rollen-Dialog, den die Italiener als Risposta bezeichnen: diese Form gipfelt in der Gegenüberstellung von Solo und Chor, faßt also die Grundelemente des modernen Konzert- und Kantatenstils in sich.[1]) Beide Formen fließen später zusammen.

---

[1]) Eines der ältesten Beispiele ist das von Johannes Wolf im 3. Band seiner „Geschichte der Mensuralnotation" abgedruckte Sanctus des Jo. Benet anglicus aus dem 14. Jahrhundert, wo ein zweistimmiges Solo („Unus" überschrieben) mit einem dreistimmigen Tutti („Chorus") alterniert.

Es liegt auf der Hand, daß das Prinzip des Dacapo-Dialogs in der Kanon- und Imitationstechnik wiederkehrt. Die Motetten- und Messensätze des 15. und 16. Jahrhunderts bestätigen diesen Zusammenhang. Die mannigfachen paarigen Imitationen entgegengesetzter Tonlage sind geradezu latente Dialoge; am ausgeprägtesten bei Josquin, Isaak, Senfl und den späteren Niederländern. Ganz ähnlich auch in den der Motette nachschlagenden Chansons und deutschen Liedern, nur mit dem Unterschied, daß hier diese Imitationsweise nicht eigentlich formbildend erscheint. Die nahe Verwandtschaft der alten Nachahmungstechnik mit der dialogischen mag aus folgender Stelle in Josquins Psalm VI (Commer, Collectio) klarer werden:



Dynamisch nuancierter Vortrag liegt in der Natur derartiger Bildungen. Der zweite tiefere Chor wird immer breiter ausfallen, gleichsam als eine Bekräftigung des ersten, wie andrerseits dieser ohne Piano-Intonation garnicht zu denken ist. Auch der umgekehrte Fall, daß der tiefe Chor dem hohen vorausgeht, darf wohl entsprechend interpretiert werden. Die paarige Imitation ist auch eines von den dramatischen Mitteln der Alten. In den Bibel- und Evangelienmotetten versuchen sie den dramatisch-epischen Gehalt des Textes, Rede und Gegenrede, überhaupt alle heraustretenden Gestalten auf diese Weise zu versinnlichen. Die intime, filigranartige Plastik solcher Miniaturszenen ist oft überraschend.

Die üppige Kunstentfaltung des Cinquecento bedingt auch eine Steigerung der Mittel. Der fünf- und mehrstimmige Satz, früher nur selten, wird jetzt namentlich in der festlichen Kirchen- und Staatsmusik die Regel. Die durch-

greifende Klärung des Texturstils kam ihm zu statten. Denkt man sich ein Tonstück wie den angeführten Psalm aufgerundet zum sechs-, sieben-, achtstimmigen Satz, so ergibt sich ein richtiger „Dialogismus“ für zwei Chöre. Ohne Frage sind die alten Meister allenthalben auf dieses naheliegende Verfahren von selbst gekommen; und man kann darum nicht von einer bestimmten „Erfindung des Satzes für reale Chöre“ reden, wie das — allerdings unter Berufung auf zwei hervorragende Gewährsmänner des 16. Jahrhunderts, Zarlino (Istitut. harm. 1558) und Vicentino (L'antica Musica, 1555) — bis heute ohne Einspruch geschehen ist. Vicentino, ein erklärter Schüler Willaerts, ist einer der ersten Theoretiker, die sich mit der Lehre des doppelchörigen Dialogs befassen (im 28. Kapitel des 4. Buches: Ordine di comporre à due cori Psalmi etc.), Zarlino aber bezeichnet den Meister von Venedig schlankweg als den Erfinder der Chorteilung (cori spezzati). Dazu wird noch auf die beiden in den Apsiden der San Marco-Kirche untergebrachten Musikemporen hingewiesen, die, ähnlich wie die berühmte Ampel im Pisaner Dom zum Pendelgesetz, den eigentlichen Anstoß zum Dialogstil gegeben haben sollen. So hat auch die Nachwelt an dem Erfinderruhm Willaerts nicht gezweifelt. Aber wenn schon solche Prioritätsfragen immer Probleme bleiben, problematischer noch ist die Zuverlässigkeit der alten Schriftsteller. Auch in unserm Fall dürfte es um einen einseitigen oder aus Ungenauigkeit allzu dezidierten Bericht sich handeln. Der reale Chor-Dialog war sicher kein Novum; neu war nur seine Prägung zum spezifischen Apsidenstil, den Willaert, begünstigt durch die örtlichen Verhältnisse, besonders auch durch den auf Pracht und Effekt gerichteten Sinn der Venetianer, vor andern zuerst in seinen kombinatorischen und dynamischen Möglichkeiten erwogen und ausgeprobt hat.

Unter Willaerts Hand wurde der Dialog namentlich in Verbindung mit dem reichen Instrumentalapparat der venetianischen Domkapelle zum dramatisierenden Monumentalstil, worin seine Schule bald Erstaunliches leistete und anderen Künstlern zum Vorbild diente. Daraus entwickelte er sich, obwohl seine Elemente also längst sozusagen in der Luft lagen, zur spezifisch venetianischen Kunstform und kursierte als solche in allen Landen. Zunächst in Italien selbst, besonders in Rom. In den mächtigen, auf Kolossalwirkungen berechneten Kirchen findet er seine zweckmäßigste Verwendung. Hier erhält er sich, dem konservativen Charakter der römischen Schule gemäß, auch in seiner klassischen Abgeklärtheit und Ideenfülle am längsten. Nirgends ist auch die oratorische Ader des Apsidendialogs zielbewußter ausgebeutet worden. Boschettis achtstimmige Dialoge für die hohen Festtage, Gespräche zwischen den Hirten und den Pilgern, zwischen Herodes und den Magiern, dem Kaiser und den Märtyrern, dem Engel und den Frauen am Grabe Christi, sind ausgesprochene Oratorienmusik für szenische Aufführungen: Inkunabeln des Carissimischen Historientyps. Mit der Freude am Wechselspiel der Chöre wächst aber die Neigung zum Barock. Die Römer entwickeln das

Spezialistentum des polychoren Satzes. Einflüsse der Instrumentalmusik mehren sich und beschleunigen die Auflösung in den konzertierenden Stil, ein Vorgang, der sich freilich andernorts nicht nur früher, sondern auch nachhaltiger vollzogen hat. Die Spanier erhalten den Dialog wahrscheinlich durch Morales und Victoria. Ihr instrumentaler Kirchenstil, den auch die Franzosen kennen und schätzen — Marguerite de Valois erinnert sich in ihren Memoiren einmal einer Messe „more hispano", d. i. mit Violen und Bläsern — diese „spanische Weise" findet in der venetianischen Kunst einen natürlichen Verbündeten. Die acht- und mehrstimmigen Chöre, wie sie durch Gombert, Clemens von Papa, Hellinck, Phinot in Frankreich und den Niederlanden verbreitet sind, tragen ähnlich denen Josquins originäres Gepräge, insofern der polyphone Fluß die Dialogbildung vielfach durchkreuzt. Den entwickelten Dialog kennen erst Jean de Castro, L'Estocart und der merkwürdige Henri Bouzignac, auf dessen dramatisierende Chöre unlängst wieder hingewiesen wurde.[1]) Das Interesse der Engländer für solche Musik wird durch eine Persönlichkeit wie Tallis, durch ihre dramatischen Feste, vor allem aber durch ihre lyrischen Dialoge hinreichend beglaubigt.

In Deutschland, wo ebenfalls originäre Versuche vorausgehen, macht sich die Nähe Italiens am fühlbarsten. Die Hofkapellen, die Kloster- und Kathedralkirchen sind Zentren italienischer Kunst. In den handschriftlichen Chorbüchern, in den Drucken aus venetianischen und süddeutschen Offizinen begegnen uns venetianische Dialoge am frühesten. Uttendal in Innsbruck, Vaet in Wien, Handl und Fr. Sale in Prag, Valentini in Graz, Lasso, Ivo de Vento, Victorinus in München, Klingenstein, Gumpelzheimer, Haßler, Aichinger in Augsburg und viele andere deutsche Tonsetzer allüberall wetteifern in dieser neuen Kunst, deren Geheimnisse sie bald enträtseln. Auch die norddeutschen Meister bleiben nicht zurück. Namentlich aber im Kurrentengesang bevorzugt man die prächtigen Chorsätze, sind sie doch für den Vortrag im Freien wie geschaffen. Die Italienfahrten haben Venedigs Einfluß noch gesteigert. Und nirgends wurzelt er tiefer. Noch in Bachs Chormusik ist er zu spüren.

Den inneren Entwicklungsverlauf des venetianischen Stils charakterisiert die geringe Neigung zur Polyphonie. Seiner mehr dramatischen Tendenz gemäß bevorzugt er vielmehr die dem ariosen und volkstümlichen Chorlied allerdings in anderem Sinne längst geläufigen homophon deklamierenden Bildungen. Zunächst als Konsequenz einer übersichtlichen und den Dialogcharakter wahrenden Chorbehandlung, die der achtstimmige Satz seiner Art nach erheischt. Dann aber äußern sich darin die von den Philologen diktierten ästhetischen Forderungen einer Zeit, die in dem Bund zwischen Wort und Ton Textverständlichkeit und grammatische Regel als die Hauptsache anerkennt. So

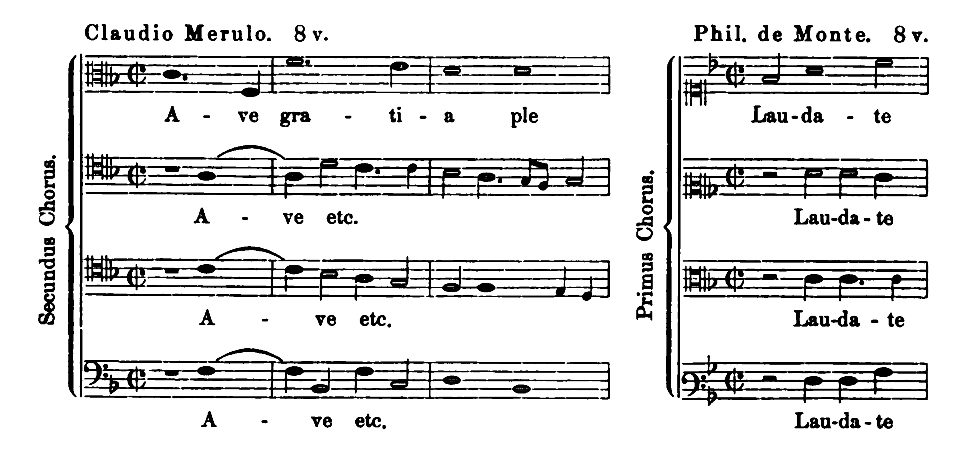
[1]) Quittard in Sammelb. VI der Intern. Musikges. S. 357 ff.

entfernen sich zwar die dialogischen Tonsätze vom klassischen Motettenstil, dem die orthodoxen Humanisten aus den angedeuteten Motiven überhaupt wenig Sympathien entgegenbringen, erheben sich aber andrerseits durch ihre höhere sprachliche Deutlichkeit und Wortbetonung zu wahren Vorläufern dramatischer Ausdrucksmusik. Als solche gilt sie auch den Tonsetzern. Freilich ist nicht zu leugnen, daß diese deklamierende Chormusik, so hoch ihre geschichtliche Bedeutung ist, hinter der kontrapunktischen an künstlerischem Wert zurücksteht. Wenn auch von einer „Verschlechterung des Tonsatzes" deshalb noch keine Rede sein kann, so hat der Ausfall durchgeführter Textur, die meist nur episodisch erscheint, eine gewisse monotone Starrheit im Gefolge. Die Tonsetzer suchen ihr durch verschiedene Mittel zu begegnen: durch mannigfaltigere Rhythmik, Gegenüberstellung und Verschränkung verschieden besetzter Chorgruppen, raschen Wechsel kurzer Sätze und Satzteilchen, instrumentale Würzen, Verdoppelung und Verdreifachung der Gesangsgruppen. Allein diese Häufung der Mittel führt zu den äußerlichen Barockwirkungen, wie sie eben in der römischen Schule zutage treten; und die anfänglich erreichte Deutlichkeit geht wieder verloren. Auch ein anderes Hilfsmittel, die Chromatik, erzielt nicht immer den gewollten Effekt; so manche Tonsetzer, die den tieferen Sinn der modernen Harmonik noch nicht zu deuten vermögen, erreichen damit nur ein buntes Durcheinander statt der erstrebten Mannigfaltigkeit. Ohne Zweifel wird neben dem Madrigal gerade der Dialog zum Tummelplatz neuer Experimente. Seine architektonische Tendenz nötigt die Tonsetzer schon früh zu bestimmten dynamischen Praktiken, festen Vorschriften. Dann aber findet sich ein Ersatz für die durchgeführte Polyphonie in der Einführung des Sologesanges, womit ein wirksames Kontrastmittel gewonnen ist. Noch vor der eigentlichen Florentiner Monodie, die dieses Verfahren schließlich verfeinert, übernimmt auch die Chormusik des 16. Jahrhunderts, auf alte Traditionen zurückgreifend, das alternierende und konzertmäßig ausblühende Solo. Seine Elemente entwickeln sich, abgesehen von den Arrangements, vor allem in den Bicinien und Tricinien, deren solistische Natur für einzelne Exemplare verbürgt ist. Auch die duettierenden Einsätze und Koloraturen sind solche Vorboten des monodischen Konzertstils. Ihre Übertragung auf den mehrchörigen Satz ergibt sich damit von selbst. Daß sie erheblich älter ist, als bisher angenommen, beweisen schon die mit zweistimmigen Solos durchwirkten Tragödienchöre des Johannes Clessius (1587) [1]. Die Polyphonie, die also in solchen Duett- und Ensemblesätzchen wiederkehrt, dient jetzt mit den breiten Auszierungen dazu, die dekorative Wirkung des Massenhaften zu durchgeistigen, den Fluß des Ganzen zu beleben. In diesem letzten Stadium der Entwicklung faßt der venetianische Stil die alten Kunstelemente noch einmal zusammen, um schließlich in der selbstherrlichen Instrumentalmusik und in der Monodie

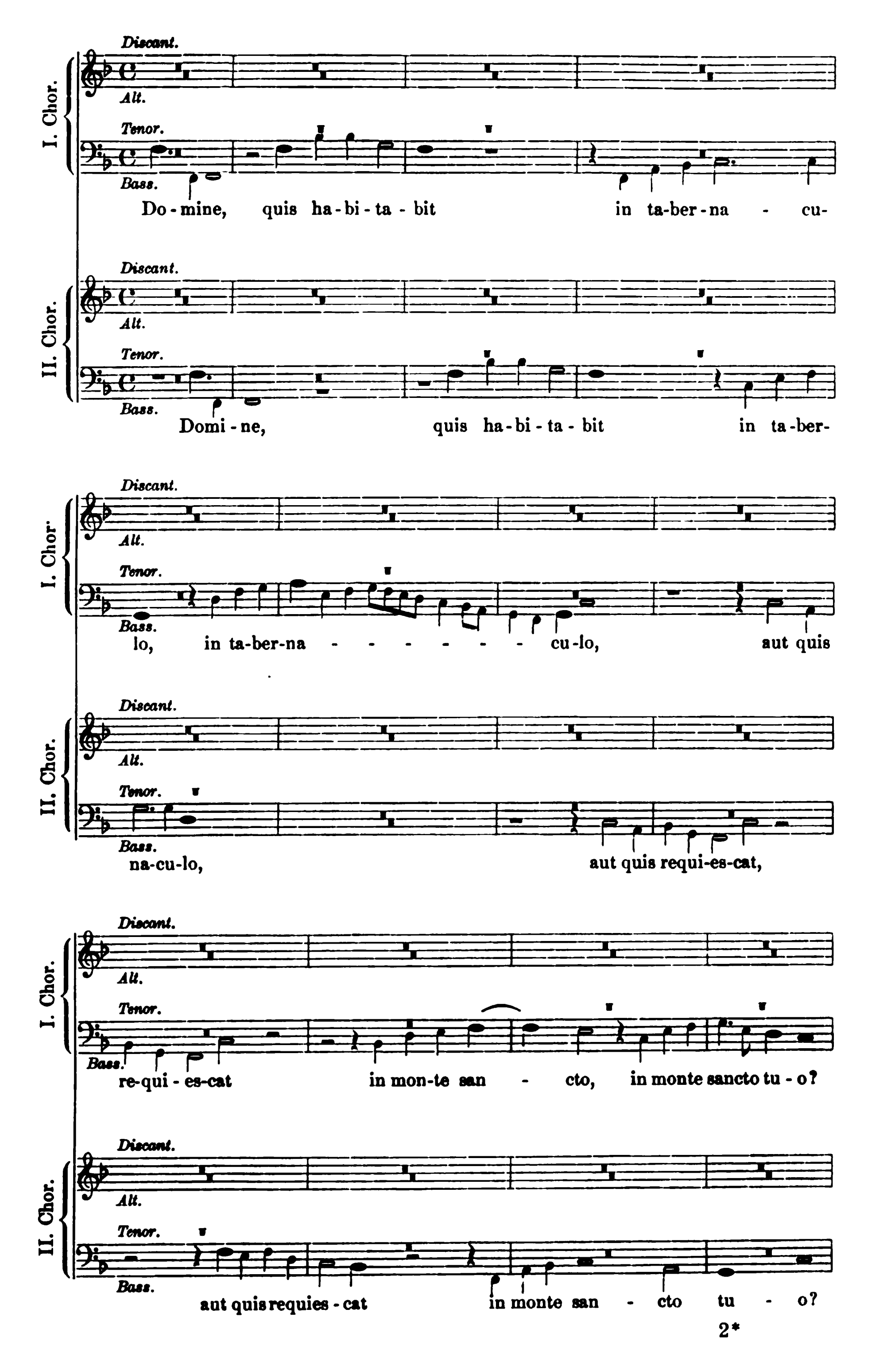
[1]) Prüfer, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang. Leipzig 1890.
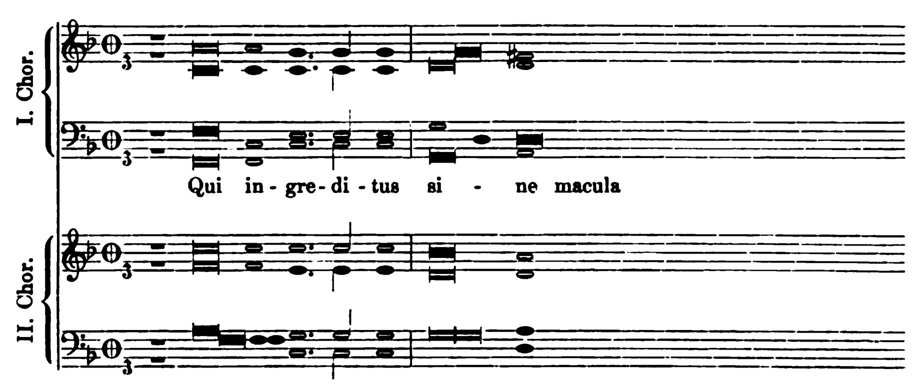
untergehend sich zu erneuern. Die lateinischen Kirchenkonzerte und Kantaten bilden den Übergang zu den geistlichen Dialogen, Gesprächen, biblischen Historien, aus denen das moderne Oratorium hervorwächst.

Ein deutliches Bild dieses Prozesses entrollen uns zwei aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Partitur-Handschriften Z. 27 und 28 der Berliner Königlichen Bibliothek. Ihr Inhalt besteht aus Doppel- und Tripelchören älterer und neuerer Meister. Die Varietäten des venetianischen Stils sind darin gut vertreten. Summarisch ergeben sich aus der Fülle von Kombinationen zwei Haupttypen: Gegenüberstellung gleichartig besetzter Chöre und Paarung verschiedenartiger Gruppen, durch ein bestimmtes Schlüsselsystem (Chiavi und Chiavette) beidemale kenntlich. Innerhalb dieser Typen lassen sich folgende technische Manieren unterscheiden: Erstens: vorwiegend homophone Gegenchöre, breiter oder kurzer Atem, belanglose Engführungen; diese Art liebt die scharfen Akzente, die dramatischen Zwischenrufe und Jauchzer, am Schluß elementares Anwachsen und Ausströmen des Gesamtklanges; spezifisch venetianisch ist die wohl als deklamatorische Anakrusis aufzufassende Einleitung mit Vorausnahme einer Stimme ad semibrevem oder ad minimam:
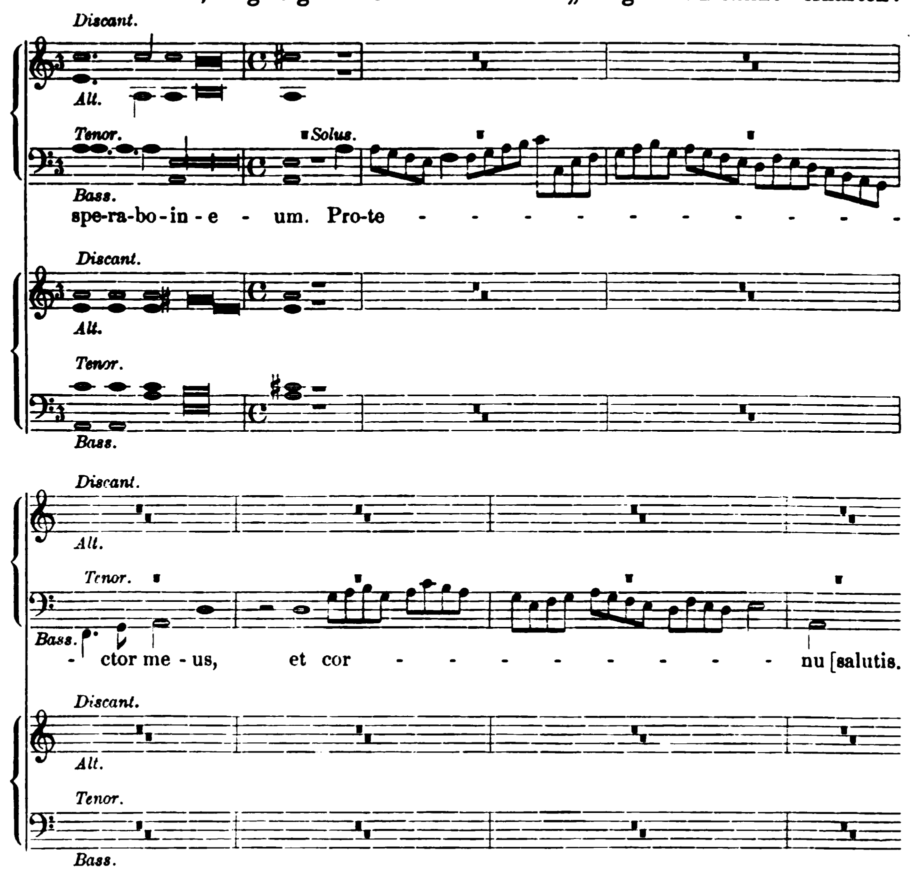


Zweitens: imitierend gearbeitete Gegenchöre mit ausgeführten, hervortretenden Engführungen, gegen Ende rascher Taktwechsel und spannende Verschränkungen. Drittens: Wechsel zwischen geringstimmigen Partien und dem realen Dialog oder Totalchor, oft ohne dialogischen Verlauf und in refrainartiger Wiederholung. Der numerische Gegensatz, der auch einen dynamischen bedingt, ließe schon Solo und Chor ahnen. Mitunter heben sich die konzertähnlichen Partien durch solistische Allüren, Ornamente und duettierende Nachahmungen noch auffälliger vom Hauptchor ab. Ein bezeichnendes Beispiel ist der 15. Psalm von Leo Leoni „Domine quis habitabit", wo zweistimmige Partien mit vollstimmigen wechseln:


I. Chor.
Discant.
Alt.
Tenor.
Bass.
Do-mine, quis ha-bi-ta-bit in ta-ber-na - cu-
II. Chor.
Discant.
Alt.
Tenor.
Bass.
Domi-ne, quis ha-bi-ta-bit in ta-ber-
I. Chor.
lo, in ta-ber-na - - - - - - - cu-lo, aut quis
II. Chor.
na-cu-lo, aut quis requi-es-cat,
I. Chor.
re-qui - es-cat in mon-te san - cto, in monte sancto tu - o?
II. Chor.
aut quis requies - cat in monte san - cto tu - o?



Es ist klar, daß hier die dialogische Struktur durch den Textdialog bedingt ist. In einer Schicht, die 1624 vollendet, aber offenbar älteren Vorlagen nachgeschrieben ist, finden sich mehrere anonyme Dialoge mit den Vermerken „cum instrumentis" zu den Chören, und „Solus" zu den losgelösten Gesangspartien; daß letzteres nicht nur „sine instrumentis", sondern wirkliches Concertando bedeutet, mag folgende Stelle der Motette „Diligam te Domine" erhärten:



Solche Bildungen verlangen ohne weiteres Dynamik. Auch darüber lassen die beiden Codices keinen Zweifel. Verschiedene Tonsätze sind mit Vortragsbezeichnungen versehen. In roter Schrift steht über dem höheren Chor „Submissè“, über dem tieferen „Fortiter“. Davon später.

Dem Motettendialog entspricht in der Chorlyrik der Madrigaldialog. Seine Anfänge fallen mit jenem zusammen, doch hat er seine besondere literarische, mit der Renaissance verwachsene Wurzel. Die mittelalterlichen Schriftsteller bedienen sich nicht selten der Form des meditierenden oder polemischen Zwiegesprächs. Ihr Vorbild ist der antike Dialog, namentlich Lukian und Plato, den sich Petrarca, Machiavelli, Erasmus und viele andere zum Muster nehmen. Das 16. Jahrhundert ist darin unerschöpflich. Die dramatisch-satirische Ader des Reformationszeitalters begünstigt diesen Literaturzweig, auch in der musikalischen Theorie. Das Gedankenspiel mit Frage und Antwort liegt auch den Renaissance-Musikern im Blute.

Nach neueren Untersuchungen sind musikalische Zwiegespräche zwischen zwei und drei Personen bereits in der dramatischen Ekloge am Ende des 15. Jahrhunderts üblich gewesen. [1]) „Der Text war meistens ein Capitolo oder auch eine Barzeletta, in welcher die Hirten miteinander ein Gespräch führten, das ganz oder teilweise auch gesungen werden konnte.“ In einem Brief an Federigo Gonzaga (1514) verspricht Marchetto Cara einen fünfstimmigen Dialog in Rede und Gegenrede, „wie nie etwas ähnliches gemacht worden sei“. Es handelt sich hier wohl um einen Rollendialog. Caras Andeutung dürfte sich auf den verhältnismäßig großen Aufwand von Mitteln beziehen. Der fünfstimmige Satz wird erst eine Forderung des klassischen Madrigals. In unscheinbaren Anfängen kündigt sich bei den italienischen Frottolisten auch der Dacapo-Dialog an. Mit anderen motettischen Elementen übernimmt man die duettierenden Stimmenpaare, die wie Frage und Antwort per imitationem einander ablösen. Durch ihre Verdopplung mag, wie in der Motette, das Prinzip der Gegenchörigkeit spontan gefunden worden sein, wenn auch dieses erst durch den venetianischen Apsidenstil zur Durchbildung gelangte. Die Statistik der gedruckten Madrigaldialoge spricht nicht dagegen. Zu stärkerer Besetzung neigen namentlich die frottolistischen und madrigalischen Karnevalsaufzüge und Ballette. Man zieht in bunten Verkleidungen durch die Stadt und singt Chöre bis zu fünfzehn Stimmen mit Instrumentalbegleitung. [2])
Noch in den späteren Madrigalsammlungen sind mehrchörige Mascheraten und Balletti nichts Seltenes; stehen sie doch mit der dramatischen Evolution in engem Zusammenhang.

---

[1]) Gaetano Cesari, Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert. Cremona, 1908. S. 58.

[2]) Rud. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert. Vierteljahrsschrift für Musikw. II. S. 464.

Die Bildung des eigentlichen doppelchörigen Madrigals geht also auf den unmittelbaren Einfluß der venetianischen Schule zurück. Ihr entstammen auch die ersten Publikationen von Cl. Veggio, Novello, Parabosco, Vicentino, Perissone, Donati, Antonio Barrè, Rore, Willaert. Fast gleichzeitig taucht der erotische Dialog in Treviso, Padua, Verona und Mantua auf und breitet sich rasch überallhin aus. Die Produktion wächst mit dem Apsidenstil ins Massenhafte. Trotzdem scheint der Dialog in den Madrigalsammlungen eine gewisse Ausnahmestellung einzunehmen; er figuriert wie die Madrigali cromatici und dergleichen Überraschungen gern als letztes Stück des Buches. Serien, wie in der Motette, sind Ausnahmen.

Die dramatischen Instinkte der italienischen Musik fanden den günstigsten Boden in den szenischen Motiven der erotischen Lyrik. Diese war darin sehr erfinderisch. Viele Gedichte sind nicht bloße lyrische Ergüsse, die Empfindung greift mächtiger aus; in deutlichen Umrissen tritt der landschaftliche Hintergrund, die figürliche Umgebung hervor, das Ganze weitet sich zum lyrischen Monolog. Auch die epischen Schilderungen mit ihren dramatisierenden Episoden eröffnen dem Tonsetzer neue Ausblicke. In den Balladen und Caccien des 14. Jahrhunderts, auch in den Aufzugsliedern, in den alten Villanellen und Moreschen, deren Zusammenhang mit der literarischen und der Stegreif-Komödie noch nachweisbar ist[1]), schlägt in ähnlicher Weise, wie in den lateinischen Bibel- und Passionsmotetten, die szenische Grundfarbe immer wieder durch. Noch markanter in den schäferlichen Zwiegesprächen, die von Liebe, Treue, Küssen, Klagen und Vorwürfen handeln. Oder in den Anrufen der Hirten, der Nymphen, der Nachtigall, dann in der das Orfeo-Drama vorahnenden Szene zwischen Caron und dem verzweifelnden Liebhaber, in den allegorischen Gesprächen zwischen dem Liebenden und dem Herzen, der Sehnsucht und der Hoffnung. Überhaupt auch in den großen Lamentodichtungen, die später für die Oper so ergiebig werden sollten. Solche Stoffe drängten von selbst zur plastischen Herausarbeitung der Gegensätze. Hier beginnen die ersten Keime der Hellenistenoper anzusetzen.

Das nächstliegende Mittel war die einfache rollenmäßige Absingung der dialogischen Abschnitte durch denselben Chor in Form des üblichen Madrigal- oder Kanzonettensatzes. Das erste Madrigal enthält die Frage, das zweite als „Risposta" die Antwort. Solcher Rollendialoge gibt es viele. Ein Beispiel ist Giovan Nasco's Canzon di Rospi et di Rossignuol zu vier Stimmen; in ausgeführten Tonsätzen wickelt sich der Dialog ab: „Damon parla", dann „Amarilli parla" und so weiter; Amarilli hat natürlich das letzte Wort. Ebenso komponiert Nasco folgendes Liebesgespräch in zwei vierstimmigen Madrigalen:

---

[1]) Sandberger, Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur. Sammelb. der Intern. Musik-Ges. V. S. 412 f.

[Proposta.]	La Risposta.
Donna l'ardente fiamma e la pena e' il tormento	Signor l'uostra fiamma
	E la pena e'l tormento
Cresce in me tanto che morir mi sento.	Non e punto maggior di quel ch'io sento
Deh uengai desire	Ne piu grand' il desire
Di terminar un giorn' il mio martire	Di terminar il uostr'e mio martire
E di smorzar quel mio uiua e' ardore	Ma se gl'auien ch'io smorz'il ardore
Dandom 'il frutto che ricerch'Amore.	Jo mi priuo d'amant'e uoi d'amore.

Die Konkordanz des Textes bedingt eine solche der Musik und fordert schließlich die Verschränkung der Teile im einzelnen. So greift man zum Apsidenstil. Der doppel- und mehrchörige Dacapo-Dialog ist nur die tektonische Konsequenz. Meine Tabelle im Anhang zeigt, daß siebenstimmige, neun- und elfstimmige Dialoge, mitunter auch sechsstimmige neben den acht-, zehn-, zwölfstimmigen vorkommen. In solchen irregulären Chorbildungen (6+1, 5+2, 4+3, 5+4 usw.) ist die Differenzierung schon über den realen Spezzatostil hinausgewachsen. Da stellen sich, wie in der Motette, Solopart und Dynamik von selbst ein: dem Vokalconcerto antwortet das numerisch schwächere Concertino. Als Spielart des leidenschaftlichen Madrigals nimmt der Dialogo auch dessen Neuerungen auf, das malerische Mosaik, die lebendige Deklamation, die Klangwirkungen und ausgesuchten Kostbarkeiten seiner neuentdeckten Harmonik. Auch in der Gliederung schließt er sich dem Madrigal an; seine Formen sind geschmeidig und mannigfaltig. Vor allem das Liedhafte und Tänzerische, das auch am spätklassischen Madrigal so modern wirkt unterscheidet den Dialogo von der Motette, mag auch im übrigen seine Umwandlung zum Konzert und zur Monodie in ganz ähnlichem Prozeß sich vollzogen haben. Aber dieser Prozeß verläuft radikaler. Die Nuove musiche zehren den Dialogo mit dem Madrigal auf. Die Solo- und Ensemble-Dialoghi mit Continuo (und später mit Begleitung obligater Instrumente) ersetzen ihn. Aus den Texten dieser Duette und Terzette als Dialoghi rappresentativi ist der Zusammenhang noch zu erkennen. Der alte Dialog zwischen Caron und der Seele oder dem Amante: „Ferma, ferma Caronte" kehrt in monodischer Form wieder, sogar als „Dialogo tramutato" in spiritualer Ausmünzung („Ferma Signore [Giesù]"). Auch andere hochbetagte Dialog-Paare leben bei den Monodisten fort: Nymphe und Schäfer, Aminta und Tirsi, Tirsi, Filli, Clori, Dorinda, Satiro und Corisca, Amante und Amore; dann die üblichen Gespräche zwischen den drei Nymphen, zwischen den Sirenen und Neptun, freilich nicht mehr in der alten Knappheit, sondern zu kleinen Szenen, Intermedien, Capricci poetici ausgestaltet, wobei die Instrumentaleinfassung schon eine Rolle spielt. Besonders Monteverdi's Madrigale, die Dialoge von Rasi und Sances zeigen den enormen Fortschritt, den die neuitalienische Musik in den ersten dreißig Jahren auch auf diesem Gebiet durchgesetzt hat.

Eine Spielart des spätklassischen Madrigals sind die Madrigali spirituali und ihre weitverzweigte Verwandtschaft. Sie sind Kopien des erotischen

Chorlieds, ins Religiöse umgefärbt, sonst aber mit Absicht den weltlichen Formen aufs genaueste angepaßt: Produkte der klerikalen Restauration. Die jesuitische Propaganda, die allerorten der neuen weltlichen Kunst ihre volle Aufmerksamkeit widmet, will ihr damit einen Damm entgegensetzen. Der dramatischen Richtung ist sie keineswegs abhold. Der Schäferdialog wird zum geistlichen Gespräch zwischen Gott und der Seele, zwischen dem Schutzengel und dem Sünder, dem Tod und dem Menschen. Aus diesen kleinen, meist al dacapo durchgeführten Szenen, wo Kanzonetten- und Madrigalstil zusammenfließen, wächst die rappresentative „Gegenoper" hervor. Die kleinen geistlichen Intermedien und Madrigale in der monodischen Literatur des 17. Jahrhunderts knüpfen an den Chordialog deutlich an. Pace komponiert einen ariosen „Dialogo tra il Peccatore e la Morte" („Morte che sei", = eine Nachdichtung von Stivorio's „Morte che fai"); Sabbatini's geistliche Intermedien mit „Coro" (L'errore e Coro, Iddio, Maria, Angelo, Timore e Coro, Dolore, Angelo e Coro) nehmen die Oratorien-Kantate vorweg.

In Deutschland wie überall ist der Entwicklungsgang der gleiche. Der übermächtige Einfluß des Madrigals begünstigt den Mauserungsprozeß. Die Übertragung des Dialogstils auf das deutsche Chorlied fällt noch in die letzte Zeit des 16. Jahrhunderts. Wie viel Lebenskraft ihm innewohnt, lehrt auch hier sein intensives Wachstum. Die vollendet dramatischen „Gespräche" im neuen Stil, wie sie Erasmus Kindermann publiziert, die geniale Saul-Szene von Heinrich Schütz, die ausgebildeten Kantaten von Scheidt, Ahle und Hammerschmidt mögen uns davon überzeugen, daß auch die deutschen Musiker den oratorischen Gehalt des Madrigaldialogs sofort erfaßten. Ebenso sind in England aus den dem Madrigal nachgebildeten Chordialogen bald nach 1600 die Ayres und Songs mit Continuo und Schlußchor entstanden, die von Dowland, Hilton, Herbert, Ford zu oratorischen Gesprächen zwischen Christ und Tod, Anthems biblischen Szenen (Urteil des Salomo, Job u. dergleichen) erweitert wurden.[1]) Auch zwischen den achtstimmigen Chansons von Clemens von Papa, Castro, Servin, Pennequin, Claude Lejeune und den dramatischen Cantatilles des 17. Jahrhunderts besteht wohl ein genetischer Zusammenhang.

Zu den dramatischen Formen des Acappellagesangs gehört der Lamento-Dialog. Es handelt sich hier nicht nur um die konventionellen Epicedien, sondern um Dichtungen, die den Schmerz eines verwundeten Herzens, die tiefergreifende Klage eines Verlassenen, Ausbrüche der Verzweiflung und der Todessehnsucht zum Gegenstand haben, also Gesänge leidenschaftlichsten Charakters. Die ältesten Vorbilder sehe ich in den Improperien, im Stabat Mater und Miserere, denen die Lamentationen und die vielerlei Lagrime, Carmina lugubria, Klagelieder, die Threnodien, Epitaphien, Nänien sich anreihen. Eine weitere Vorstufe sind die Klageszenen (Plaints, Plantus) im liturgischen Drama, die Klage der Rahel, der Verdammten, der Magdalena

[1]) W. Nagel, Ein Dialog John Hiltons. Monatsh. f. Musikgesch. 1897. S. 121 f.

am Grabe Christi, des Königs David um den Tod Salomos und ähnliche. Eine dritte Wurzel reicht in die erotische Lyrik und in die Anfänge der klassischen Renaissance zurück. Die Klage der sterbenden Dido in Virgils Aeneis (Dulces exuviae) ist den niederländischen Tonsetzern nicht unbekannt. Unter ihnen ist Willaert derjenige, der in die Töne seiner Motette schon eine geradezu tragische Stimmung zu bannen weiß. Es darf vielleicht einmal bemerkt werden, daß auch die Deplorations von Josquin, Isaak, Senfl u. a. wirkliche Wehmut atmen. Und unter den offiziellen Trauermotetten von der Epicedien-Sammlung des Joanellus herauf bis zu den Schütz'schen Exequien ist manche Perle von echter, großer Empfindung. Allem Anschein nach haben Willaert und seine Schüler an der ferneren Ausbildung und Umschmelzung der Lamento-Motette zum geistlichen und madrigalischen Dialog den größten Anteil.[1]) Übrigens sind viele Madrigale als vollwichtige Lamento-Musik anzusehen, um so ausdrücklicher, je mehr sie dem romantischen Gesualdismus sich näheren. Einzelne Stücke von Nenna, Marenzio und Gesualdo selbst erscheinen wie Vorahnungen des neuitalienischen Lamento-Monologs. Und so sind auch viele Doppelchöre ohne Spezialbezeichnung bei näherer Prüfung richtige Lamentos. Den mehrchörigen Stabat Mater- und Misererekompositionen entsprechen in der geistlichen Chorlyrik die mannigfachen Pianti, Lagrime, Tränen des Sünders, Klagelieder vom letzten Gericht, die, vom Dacapo- und Rollendialog zum Konzertdialog fortschreitend, endlich in die Monodie einmünden. Diese Umwandlung zur Soloszene im Dramma per musica und in der Konzertkantate vollzieht sich fast plötzlich. Chordialoge, überhaupt mehrstimmige Lamentos, abgesehen von den hl. Grab- und Trauermusiken, sind im 17. Jahrhundert Ausnahmen. Den rappresentativen Stil empfand man beim tragischen Monolog der Ariannen, Olympien, Didonen, Erminien als innere Notwendigkeit. Vereinzelte Rückfälle, so bei Pari, Mazzocchi und seltsamerweise auch bei Monteverdi, nehmen in dieser modernen Umgebung sich wie ein neues Experiment aus.

Wohl die originellste Erscheinung des klassischen Acappella-Gesanges ist der Echo-Chor, ein Absenker des Madrigals, zugleich der pragmatische Beweis für das hohe Alter der dynamischen Nuance. Der physikalische Effekt des ein- und mehrfachen Widerhalls ist dem musikalischen Ohr wohl immer aufgefallen. Seine Nachahmung in der Musik mag ins graue Altertum zurückreichen. Überall wo Wälder und Täler, Hallen und Straßenplätze das Phänomen begünstigten, haben witzige Köpfe das Naturspiel im Lied oder auf

[1]) Nach meinen Zusammenstellungen folgen Cipriano da Rore mit seinem Trauerchor zu vier Bässen „Calami sonum ferentes“ und einem dreiteiligen Lamento di Didone ad Eenea, par la sua Partenza (lateinisch), Rossetto (Dulces exuviae und „Lamento di Olimpia“), Nardò „Lamento di Olimpia“. 1565 erscheint der Engländer Edward mit einem komischen Song of lamentation „Damon and Pythias“. Mazzocchi's dreistimmige Dialog-Sonette „Dido Furens“ (1638) sind Ensemble-Musik.

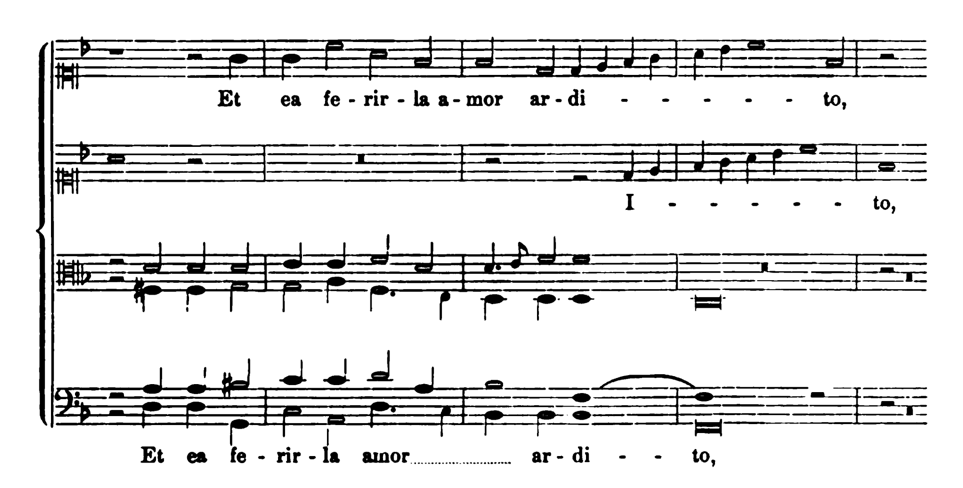
dem Instrument nachzuahmen versucht. Die musikalischen Naturschilderer des Trecento verblüffen durch ihre Treue und Pünktlichkeit. Sollten sie auf das Echo allein verzichtet haben? Seine Kunstelemente schlummern wie die des Dialogs in den Anfängen der Polyphonie. Die Wiederholung einer Melodie im Einklang ist im alten Kanon und in der Imitation bereits gegeben, damit auch, latent wenigstens, das dynamische Moment. In niederländischen Motetten und Messen finden sich zahllose Stellen der Art oft so ausgeprägt, daß sie anders als mit Echovortrag nicht zu denken sind. Noch deutlicher zeigen sie sich im Chorlied, in den Reprisen und symmetrischen Bildungen. In den Chansons, Villancicos, deutschen Liedern und frottolistischen Gesängen pflegen die Tonsetzer namentlich am Schluß kleinere Abschnitte textlich wie musikalisch zu wiederholen. Das Madrigal übernimmt diese Weise, um sie bald der Motette und Messe zu vermitteln. Rudolf Schwartz hat darauf zuerst hingewiesen und ihre Echotendenz erkannt.[1])

Der Fortschritt zum realen Echochor, der das Echo gleichsam personifiziert und zum stilbildenden Prinzip erhebt, geschieht auf der gegebenen technischen Grundlage. Er ist im eigentlichen Sinn aber eine literarische Schöpfung. Die Schäferdichtung greift mit Vorliebe zu den Erscheinungen der sinnlichen Welt. Sie schwärmt vom Murmeln des Quells, vom Glanz des tauigen Morgens, von den Wundern der Nacht. Die sehnsüchtige Liebe irrt durch Wald und Fluren, seufzt zu den Sternen, sucht Trost und Hoffnung in dem süßen Gesang der Nachtigall. Ein starkes Naturgefühl ist in den Erotikern des 16. Jahrhunderts wach geworden. Sie schauen mit den Augen des Träumers und hören wundersame Laute in der Welt ringsum. Der Wald und die Täler beleben sich mit den Gestalten ihrer Phantasie, der Fluß wird zum Gott, Nymphen und Faune bevölkern den Hain, das Rauschen in den Schluchten, der rätselhafte Widerhall in den Bergen ist die Stimme neckischer Fabelwesen. So zieht das Echo in die Dichtungen ein als neues dramatisches Element, mit seinen Fragen und Wortspielen, deren Pointe bald ins Sentimentale, bald ins Burleske schlägt, ein Bild schäferlichen Flirts. Den Madrigalisten ist die Romantik dieser Poesie in Fleisch und Blut übergegangen. Eine Generation, die sich an musikalischen Schlachten, Jagden, Idyllen, am Vogelgezwitscher, am Gutzgauch, an tausend Naturbildern ergötzt und in musivischen Tonmalereien sich kaum genug tun kann, muß an Dichtungen, die so viel reizvolle Möglichkeiten bieten, ihre helle Freude haben.

Ich glaube in der musikalischen Ausführung drei Grundformen zu erkennen. Sie ergänzen sich gegenseitig. Die älteste, primitivere (das Vorbild des Ecco insieme) knüpft an die freie Imitationsweise des Madrigals an. Das Echo löst sich in einer Stimme wie solistisch aus dem Schlußlaut des Verses und beantwortet meist nur den Diskant. Da die übrigen Stimmen polyphon

[1]) Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italiänischen Madrigalisten. Vierteljahrsschr. f. Musikw. IX. S. 31 ff.
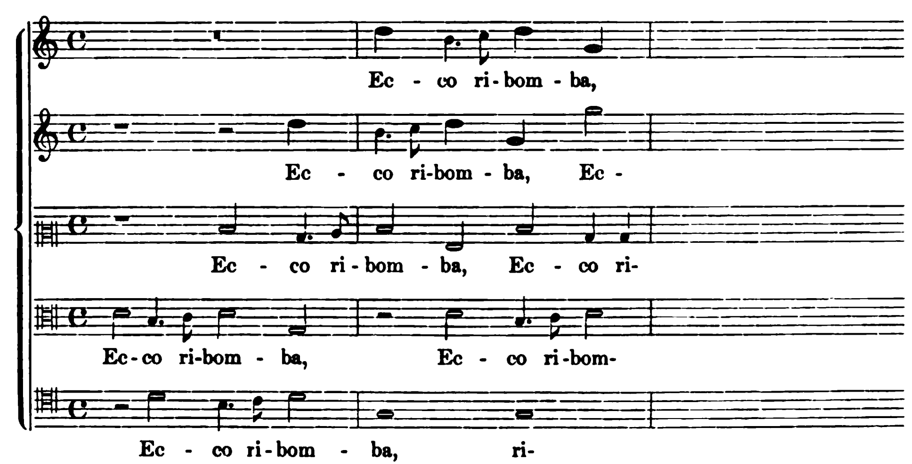
einsetzen und das Echo oft in ihr Gewebe verspinnen, ist seine Wirkung abgeschwächt. Zu dieser Gattung gehört Bertholdo's Stück, das zugleich ein richtiger Vexierdialog ist, indem das Echo auf den Ruf mit dessen doppelsinniger Schlußsilbe antwortet: „Quando se me 'l saper lecito" — „cito"; „pens'al Madonna o che fa hora" — „ora"; „fara 'l suo spirt' in me dimora" — „mora". In anderen Stücken sind solche Wortspiele noch feiner zugespitzt und oft wirklich witzig miteinander verkettet. Rufts in den Wald hinein: „Deh, perchè non rispondi Ninfa crudel a le mie voci omai?" — antwortets: „Ahi"; frägt der verliebte Wanderer: „Deh, dimmi che è cagion del pianto mio?" — spottet das Nymphchen „Jo". „Chi sei che parli meco?" — „Eco [= Echo]". Auf „Dispera" tröstets „spera", auf „amore" spottets „more", kurz des geistreichen Scherzes ist kein Ende. Mitunter geben die Echorufe zusammen wieder einen selbständigen Sinn, ein Akrostichon, das den sehnsüchtigen Bitten um Erhörung Spott und Abweisung entgegensetzt. Ein kurzes Beispiel möge diesen Typus verständlich machen:



Der solistische Charakter der Echostimme liegt auf der Hand.

Die zweite Grundform entspricht dem Apsidendialog. Der zweite Chor beantwortet die Rufe des ersten, entweder in kurzem Nachhall, wobei die Chöre erst am Schluß sich vereinigen, oder in polyphoner Brechung, dann mit der täuschenden Wirkung eines vielfachen Echos. Diese letztere Art, die bald zum drei- und mehrchörigen Satz greift, verzichtet auf den Wortwitz; ihr ist es um den tonmalerischen Effekt zu tun. Der literarische Typus erscheint am reinsten ausgeprägt in Marenzio's „O tu che fra le selue" (1580), ein richtiger Vexierdialog. Lasso's vielgesungenes „O la, o che bon echo" ist das Ideal eines Naturechos. Der Gegenchor wiederholt aus der Ferne von Anfang bis Ende in fuga ad semibrevem die durch symmetrische Luftpausen gegliederte Gesangslinie des Hauptchores — ein kolossaler Chorkanon in sinnigster Deutung.

Die dritte Grundform beschränkt sich auf fugweise Durchführung im einzelnen. Sie genügt unserem Empfinden am wenigsten. Marenzio's „Ecco ribomba“ (1582) ist von dieser Art:



Dieses fünffache Echo geht dynamisch verloren. In den kontrapunktischen Spielereien Ravals, dem Seitenstück zu Renaldi's Dialogen, kündigt sich bereits der Übergang zum Instrumentalecho an.

In der Motette verführt das Echo namentlich unter dem Einfluß des Marinismus zu Geschmacklosigkeiten kuriosester Art. Ich verweise auf die geistlichen Dialoge in Echoform von Boschetto, Anerio, Handl, besonders auf Klingensteins Echo de Corpore Christi (1607), wo das Gekünstelte dieser Richtung noch mehr in die Augen fällt.

Auch das Echomadrigal nimmt seinen Weg über Italiens Grenzen. 1581 erscheint ein fünfstimmiges Echo in dem Pariser Ballett Circé et ses nymphes.[1]) Claude Lejeunes Echo zu zehn Stimmen (1585) findet zahlreiche Nachahmer. Ebenso Lasso's Vorbild in Deutschland. Johann Heugel's Colloquium Hospitis et Nymphae (1566), vielleicht das älteste Stück dieser Art[2]), deutet das Echo bereits im dramatischen Sinn. Es eröffnet die lange Reihe jener bukolischen und dekorativen Echokünste vom einfachen Madrigal bis zum drei- und vierchörigen „Teutschen Echo“, Echo gratulatorius, Weihnachts- und Neujahrsjubilus und dergleichen hochfestlichen Prunkstücken, an denen sich auch ernste Musiker dann und wann ergötzten. Noch 1736 wird in Dresden bei Einweihung der neuen Silbermann'schen Orgel in der Frauenkirche ein mächtiges Echo aus der obersten Kirchenkuppel zum Vortrag gebracht.[3])

[1]) Schletterer, Studien III. S. 67ff.

[2]) S. darüber W. Nagel in Sammelb. VII der Intern. Musikges. S. 99f.

[3]) Es war von Reinhold komponiert. Vgl. Held, Das Kreuzkantorat. Vierteljahrschr. f. Musikw. X. S. 325. Das Stück ist ein Nachzügler jenes Gran Musicone von 12 oder 16 Chören mit Echo, die nach Pietro della Valle's Bericht Virgilio Mazzocchi für die Peterskirche in Rom komponiert hatte.

Rascher noch als Dialog und Lamento geht das Echo in die Monodie über. 1591 veröffentlicht Malvezzi in den Intermedii e Concerti Giac. Peri's Ecco „Dunque fra torbid' onde“ für eine Stimme mit Begleitung. Die innige Beziehung der Chorlyrik zum Drama wird hierdurch wieder bestätigt. Eigentliche Echo-Kantaten für bloßen Konzertvortrag sind selten. Brunetti (1606), Montesardo (1612), G. Fr. Anerio (1617), Marini (1649) scheinen nicht viele Nachahmer gefunden zu haben. Dafür schlüpft jetzt aus der geschlechtslosen Chorpuppe der bunte Schmetterling Echo Interlocutore, der in Oper und Oratorium wie im Madrigal als Nymphe dem Fragenden in Scherz und Ernst Rede steht, als Verkörperung des Gewissens den Sünder erschreckt, oder als richtiger Maschinengott den Knoten der Handlung schürzt und löst. Von Rinuccini, Torelli, Agazzari bis zu Lully's Atys, Purcell's Fairy Queen, Bach's Phöbus und Pan, zu Glucks Orpheus und Elsners Echo — nicht zu gedenken der Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts und der ganzen modernen Musik bis Kistler und Humperdinck — ist dieses zierliche Geschöpf der Madrigalphantasie ein gerngesehener Gast.

Wäre die dynamische Praxis der alten Musik nicht durch den Dialog schon bewiesen, das Echo müßte den letzten Zweifel zerstreuen. Nicht nur der Gegensatz von Forte und Piano, auch feinere Unterschiede bedingt diese Form. So bringt sie denn auch die theoretische Frage in Fluß, den Ausbau der Vortragslehre, ihre Terminologie und Differenzierung. Die gelegentlichen Vorschriften des „Fortiter“ und „Submissè“ in den älteren Motettendialogen sind nur die verallgemeinerte Anwendung des Echos. Ende des 16. Jahrhunderts beschäftigen sich die Fachgelehrten eingehender mit dem Problem. Zarlino erwähnt für Fuga die Namen Risposta, Reditta, Consequenza, Echo, damit andeutend, daß das Dialog- und Echoprinzip eben im Wesen der Polyphonie wurzle. Banchieri setzt in seiner Pazzia Senile (1598) Forte und Piano „che vuol significare si canti con mutatione, o per alteratione di voce et questo per conoscere la diversità de gl'interlocutori“. Caccini in seinen Nuove Musiche (1601) gibt Anweisungen über eine Art Schwellton (esclamazione), ist also mit dem Crescendo- und Decrescendo-Vortrag vollständig vertraut. Spezifisch römische Manier nennt Francesco Severi im ersten Buch seiner Salmi Passeggiati (1615) die stereotype Piano-Imitation. Er hätte sie ebensogut als venezianischen oder niederländischen Gusto bezeichnen können. Noch deutlicher spricht sich Michael Prätorius im Syntagma (1619. III. 16. 112. 194 f.) über die Dynamik der Vokalmusik aus: daß die Ausdrücke Forte und Piano bisweilen von Italis gebraucht würden und eine solche „vmbwechslung vnd Variation, wenn sie fein moderatè vnd mit einer guten gratia, die affectus zu exprimiren vnd in den Menschen zu moviren, vorgenommen und zu werck gerichtet wird“ sehr erträglich sei; namentlich in Gemächern seien die Tonsätze, wo die „Stimmen oder Chori sich selbsten oder aber per vices in art eines Echo, forte & piano, stark und still respondiren“, lieblich und anmutig zu hören; weniger in großen

Kirchen, weil hier der Ton zerflattere. Für den raschen Fortschritt in der Nuancierungskunst zeugen Mazzocchi's Madrigale (1638).[1] Hier finden sich mannigfache dynamische Zeichen: E (Echo) als technischer Ausdruck für die in Text und Tonfall naturgetreue, echomäßige Nachahmung einer Phrase; V für das Messadivoce (Anschwellen vom leisen Hauch bis zum Forte); C für das Crescendo und Decrescendo —< >—; P = Piano, F = Forte, die mit dem E als „cose volgari e note à tutti" bezeichnet werden. Auch das Zeichen PF (Pianoforte, heute fp) als Mittelgrad zwischen P und F kennt Mazzocchi. In dem Madrigal „Sul mattino" mit Solo und Echo bringt er alle erdenklichen Stärkegrade vom Forte bis zum Pianissimo. Er steht aber nicht allein.[2] Viele Musiker fügen gehörigen Ortes mindestens ihr „Piano" und „Forte" bei. Schütz läßt das visionäre „Saul, Saul, was verfolgst du mich" in einem Atem „Fortiter", „mezzo piano", „pianissimo", vom Aufschrei bis zum heißen, flehenden Flüstern herabsinken — eine Verwendung der Chordynamik, die an Genialität ihresgleichen sucht. Erst Steffani findet Klangwirkungen von ähnlichem unwiderstehlichem, dämonischem Ungestüm.

Noch im 16. Jahrhundert dringt der Dialogo in die Instrumentalmusik ein. Das altvenetianische Orchesterkonzert, dessen prägnantester Typus in Andrea Gabrieli's Sonata „Pian et forte" überliefert ist, die Ricercari und Kanzonen, die Tänze und nicht zuletzt die Formen der Orgelkunst, saugen aus dem alten Stamm der Vokalmusik neue Säfte. Nicht die instrumentalen Echos, die überall wie Pilze aus dem Boden schießen, sind der wertvollste Niederschlag dieses Verschmelzungsprozesses, sondern die damit gewonnenen technischen Ausblicke. Aus dem motivischen Mikrokosmos, aus dem freien Spiel der Kräfte, aus der tiefen Einsicht in die Elementargesetze der thematischen Architektonik erwächst die moderne Formenwelt. In diesem Erdreich haften die Wurzeln der konzertierenden und symphonischen Künste.

Anhang. Zu den Ausführungen über die italienischen Formen folge eine hauptsächlich auf Vogels Bibliothek fußende, chronologische Übersicht, die die Bewegungen veranschaulichen möge.

1. **Dialogo: 1544**: Dialogo della musica (eine in Venedig gedruckte Sammlung von W. Antonfrancesco Doni aus Florenz, mit Tonsätzen zu 3 bis 8 Stimmen, vorzüglich venetianischer Herkunft). **1546**: Novello (8 v.). N. Vicentino (7 v.). **1548**: Giov. Nasco (8 v.). **1550**: C. Perissone (4 Dial. zu 8 u. 7 Stimmen). Portinaro (7 v.) **1553** ff.: B. Donato (3 Dial. 7 v.). **1554**: Portinaro (8 v.). **1555**: A. Barrè (6/8 v.). Giov. Nasco (Zwiegespräche 4 v.). **1557**: Portinaro (4 D. 7/8 v.). Giov. Nasco (7 v.), Rore (8 v.). **1559**: Giov. Nasco

---

[1] Vgl. auch Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrh. 1890. S. 112.

[2] Vgl. auch Francesco Orso's Madrigal „Il cantar nuovo" (Beiheft IV der Intern. Musikges. S. 83 ff.).

(2 D. 8 v.). **1559**: Willaert (Musica nova, 4 D. 7 v.). **1560**: Portinaro (4 D. 7/8 v.). **1561**: Jach. Berchem (im Capriccio: Zwiegespräch zw. Isabella u. Zerbino). Bertholdo (8 v.). Finot (8 v.). B. Spontoni (8 v.). **1562**: Bertholdo (8 v.). **1563**: Roselli (8 v.). Wert (7 v.). **1564**: Boyleau (8 v.). Micheli (2 D. 8 v.). **1565**: Corfini (2 D. 6 v.). Gius. Guami (2 D. 7/8 v.). Romano (2 D. 7 v.). **1566**: Spontoni (7 v.). **1567**: Carli (3 D. 8 v.). Magiello (7 v.). Micheli (2 D. 12 v.). A. Padovano (8 v.). Renaldi (2 D. 7 v.). Riccio (7 D. 7/8/12 v.). Wert (8 v.). **1568**: Coma (8 v.). Corfini (3 D. 6/8 v.). Fleccia (8 v.). Portinaro (Vergini. 3 D. 7/8 v.). **1569**: Azzaiolo (Villotta à 8 v.). Mazzone (5 v. Dial. di Amante e Caronte). Micheli (2 D. 8/10 v.). Molino (8 v.). Ph. de Monte (7 v.). Renaldi (Madrig. 8 v., d. h. zweimal à 4 v., wobei jeder Teil für sich und beide zusammen zu singen). **1570**: Duc (8 v.). A. Gabrieli (8 v.). Agostini (7/10 v.). Antegnati (8 v.). Faa (2 D. 8/10 v.). Lasso (8 v.). **1571**: Wert (7 v.). **1572**: Sil. Casentini (7 v.). **1573**: Porta (8 v.). Primavera (2 D. 10 v.). Sorte (2 D. 7 v.). Trombetti (3 v.). **1574**: Casa (8 v.). Duc (8 v.). Spalenza (7 v.). **1575**: Dragoni (8 v.). Ferretti (8 v.). Vecoli (7 v.). Lasso (10 v.). **1577**: G. B. Mosto (9 v. Desiderio e la speranza). Wert (7 v.). **1578**: Bastini (8 v. = 2 cori). Valenzola (8 v.). **1579**: Vinci (12 v.). **1580**: Marenzio (8 v. Dial. in Ecco). **1581**: Marenzio (3 D. 8/10 v.). Moro (4 v. Che fai gentil). Nardò (10 v.). Wert (2 D. 7 v.). **1582**: Macque (Fra gratiosi amanti. Dial.). Masnelli (8 v.). Sabino (2 D. 8 v.). **1583**: Cortellini (6 v.). Nanino (5 v. Risposta). Spontoni (7 v.). Herzog Wilhelm von Mantua [?] (8 v.). Stivorio (8 v.). Vecchi (7 v.). **1584**: Guami (7 v.). Marenzio (5 D. 8, 9, 10 v. dar. Eccho). Musica per cantar et sonar in Concerti (7/12 v.). **1585**: Bertani (12 v.). Cantino (7 v.). Sabino (2 D. 8 v.). Stivorio (8 v.). (Quagliati Canzonette spirituali, 3 v. Dial. l'Angelo custode al pecatore mit Risposta). **1586**: Belli (8 v.). Croce (10 v.). Masnelli (7 v.). Orologio (7 v.). Porta (8 v.). Vdine (10 v.). Varotto (10 v.). Zallamella (10 v.). **1587**: Baccusi (7 v.). Buonavita (8 v.). A. Gabrieli (Concerti. 7/16 v.). Pratoneri (8 v.). Preti (8 v.). **1588**: Giov. Cavaccio (7 v.). Guami (8 v.). Marenzio (10 v.). Virchi (8 v.) **1589**: Croce (10 v.). Gastoldi (Baccanale. 10 v.). Heremita (8 v.). A. Rosa (8 v.). Sabino (6 v. mit Risposta). Vecchi (7 v.). Werth (2 D. 7 v.). Zanotti (6 v.). **1590**: Bellasio (10 v.). Casa (8 v.). Spontoni (7 v.). Vecchi (2 D. 7/10 v. Col Ballo per Nozze). Viadana (8 v. Dial. di Ninfe e Pastori). The first sett, Off Italian Madrigalls Englished (Londoner Ausgabe ital. 4/6stimmiger Madrigale). Lindner, Gemma music. (Dial. 8 v. von Spontoni, Duc, Werth, Heremita etc.). Dialoghi musicali di div. Autori (7/12 v. dar. 2 Battaglie) **1591**: Bonini (7 v.). Felis (7 v.). Philippi (2 D. 8 v.). Wert (7 v.). **1592**: Croce (7 v.). **1593**: Bozzi (Risposta). Guami (8 v.). Mel (6 v. Dial. Amante e 'l core). Pallavicino (8 v.). Raval (8 v.). Scaletta (8 v.). **1594**: Croce (7 v.). Galeno (10 v.). Marenzio (10 v.). Ratti (8 v.). **1595**: Neriti (8 v.). Morley (7 v.). Orologio (8 v.). Raval (8 v.). Werth (7 v.) **1596**: Agazzari (7 v.). Alcarotto (8 v.). Barera (7 v.). Ratti (2 D. 8 v.). Madrigali à 8 voci de div. Autori (con Dial., Echo per cantar et sonar à 2 Chori). **1597**: Bianciardi (2 D. 6 v.). Pace (7 v.). Pelaja (3 v. Dial.). Ricci (8 v.). Fior del Giardino (4/9 v. dar. Dial. 7/9 v.). Vecchi (3 D. 7/8 v.). **1598**: Boni (7 v.). Guami (10 v.). Leoni (9 v.). Mogavero (8 v.). Radino (8 v.). Stivorio (8 v. Madrigali et Dialoghi per cantar et concertar con ogni sorte de Istromenti) Torelli (8 v.). **1599**: Giovanelli (2 D. 8 v.). Neriti (2 D. 7/8 v.). **1600**: Agazzari (6 v.). Quintiani (Sesto Himeneo, 5/8 v. dar. Dial.). Sartorio (7 v.). Savioli (8 v.). **1602**: Bellanda (8 v.). Billi (8 v.). Rossi (Madrigali 5 v. mit Bc. dar. Dial. 8 v.). **1603**: Colombi (6/8 v.). **1604**: Scaletta (6 v. dar. Ovene vai Pastore. Dial.). **1605**: Stivorio (Musica Austriaca, 8/12 v.). **1606**: Crivello (8 v.). Marco da Gagliano (10 v.). Trabaci (Villanelle et Arie alla Napolitana. Dial. 4 v.). **1607**: Croce (12 v.). Marsolo (Madrigali Boscarecci. 4 v. dar. 8 v. Dial.). **1608**: Ghizzolo (2 D. 8 v.). Spaventa (Sogni pastorali. 4 v. dar. Dial. in 6 Teilen). Vecchi (Dial. 7/10 v. con Partitura delli B. c.). **1609**: Lombardi (Ferma caronte. 4 v. Dial.). **1610**: Radesca (4 v. bc.). **1611**: Schütz (8 v.) **1612**: Pallavicino (5 D. 8 v.). Taroni (2 D. 8 v.). **1614**: Bellis (5 v.).

Lambardi (Villanelle 3/5 v. con alcune à modo di Dialoghi). Monteverdi (7 v.). Rossi (8 v. bc.). **1615**: Rubini (8 v. bc.). **1617**: Milleville (Madr. in concerto, 1/8 v. bc.). **1618**: Marini (4 v. bc.). **1619**: Giov. Fr. Anerio (Teatro Armonico. 5/8 v. bc.). Bottaccio (8 v.). **1622**: Rossi (8 v. bc.). **1637**: Fiammengo (Pastorali Concerti, 5 v. bc., geistl. Dial.). **1638**: Mazzocchi (5/8 v. bc.).

2. **Lamento**: Außer den Lamento-Szenen in Opern und Oratorien erschienen als selbständige Ausgaben: **1608** Monteverdi's Lamento d'Ariana, **1614** ff. als fünfstimmiges Madrigal mit Continuo, **1640** mit lateinischem Text „Jam moriar, mi fili" zum Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna umgedichtet. **1619** arbeitet Monteverdi an einem Lamento d'Apolline. Aus früherer Zeit stammt wohl Peri's Lamento d'Jole per l'abbandono d'Alcide. **1613** Bonini: Lamento d'Ariana (1/3 v. bc.) **1619** Cl. Pari, Lamento d'Arianna, Madrigali (5 v. a cappella). **1623** Sigism. d'India: 3 Lamenti di Didone, Giasone, Olimpia. (1 v. bc.). **1623** Marini, Le Lagrime di Erminia. In stile recitativo (Programm-Szene. 1 v. bc.). **1623**. Possenti (Madrigali 2/3 v. bc.) Lamento di Leandro Pastore (2 v.). Lamento d'Arianna del Cav. Marino (1 v.). **1626**. F. A. Costa, Pianto d'Ariana. Madrigali, Scherzi (1 v. bc.). **1628** Fasolo, Lamento di Madonna Lucia (2/3 v. bc. komische Szene). **1633** Abbatini, Pianto di Rodomonte (dramat. Szene). **1636** Sances, Proserpina Gelosa. Lamento (1 v. bc.). **1641** Rigotti, Lamento di Jole per la Partenza d'Alcide (1 v. bc.). **1661** Cazzati, Lamento di 3 Amanti per il gran caldo (1/3 v. bc.). u. s. f. — Auch der Scongiuro di Medea gehört hierher. — **1613**. Div. Autori, Canoro Pianto di Maria Vergine sopra La Faccia di Christo Estinto (1 v. bc.). **1620**. Saracini, Lamento della Madonna, in stile recitativo „Christo smarito" (1 v. bc.). **1620**. Saracini, Stabat mater dolorosa (Pianto della B. Verg. Maria. (1 v. bc.). **1640**. Mazzocchi, Lamento della B. Vergine (4 v. bc.). **1666** Sances, Le Lachrime di S. Pietro. (Oratorio.) Dazu zahlreiche anonyme Werke, ferner besonders diejenigen deutscher Provenienz. Noch Ende des 17. Jahrhunderts fügt Purcell seiner Fary Queen ein Plaint ein (Sopran-Solo mit Solo-Violine und Continuo). M. A. Charpentier komponiert ein Lamentum sur la mort de la reine Marie-Thérèse, Crinazzi 6 Treni in morte di Maria Teresia, Agripp. Roselli ein Lamento di Maria Antonietta, regina di Francia: Cantata a voce sola e coro. — Auch die Instrumentalmusik bemächtigt sich des Lamentos.

3. **Echo**: **1561**: Bertholdo (6 v.). **1578**: Mosto (10 v.). **1580**: Marenzio (Dial. à otto in risposta d'Ecco). **1581**: Agostini (6 v.). **1582**: Marenzio (5 v.). **1583**: Agostini (Il nuovo Echo. Eine ganze Echosammlung „Madrigali composti da me à Sei voci, ne'quali sono arteficiosamente imitate le riposte, ch'Echo suol fare naturalmente alle voci altrui"). **1584**: Marenzio (8/10 v.). **1585**: Fr. Anerio (8 v.). Croce (8 v.). Felis (8 v.). Pozzo (8 v.). **1587**: A. Gabrieli (8 v.). **1588**: Oristagno (10 v.). **1589**: Giovanelli (Madr. 4 v. Gli Sdruccioli). **1590**: Lasso (8 v.). Vecchi (8 v.). **1591**: Malvezzi. Werth (6 v.). **1593**: Boschetti (8 v.). **1594**: Mel (8 v.). Mel (Madrigaletti 3 v. dar. Echo soavemente). Vecchi (8 v.). **1595**: Raval (Madrigali 8 v. che cantano in 4 parti, Eco, in Canon, all' unisono, in ciascuna parte). **1596**: Lasso (8 v. = 2 Chori). Hassler (8 v. = 2 Chori). **1597**: Vecchi (Giustiniane: O gramo Pantalon, in Echo). Mogavero (8 v.). Philippi (8 v.). **1599**: Ph. de Monte (8 v.). **1602**: Signorucci (8 v.). **1603**: Banchieri (im „Zabaione" 5 v. Siamo cinque Pastorelle mit „ripresa" auf der Cornamusa). **1609**: Bottaccio (8 v.). **1610**: Savetta (8 v. Risposta d'Echo). **1611**: Schuyt (12 v. Echo doppio).

Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion.

Von

Hugo Riemann.

Die Vorstellungen des Laien von der Natur und Art des tonkünstlerischen Schaffens schwanken wohl je nach seiner eigenen poetischeren oder prosaischeren Veranlagung zwischen zwei Extremen, sofern er in denselben entweder Akte einer nicht weiter erklärbaren (übernatürlichen) Eingebung (Inspiration, Enthusiasmus) erblickt oder aber Ergebnisse einer ausnahmsweisen Geschicklichkeit, also technischer Arbeit, verstandesmäßiger Mache. Eins ist natürlich so falsch und so richtig wie das andere; beide Definitionen sind einseitig und nicht erschöpfend. Aber die in der Mitte liegende, beide kombinierende Wahrheit ist doch nicht so einfach mit ein paar Worten abzutun, etwa in der Weise, daß die leitenden Ideen künstlerischer Schöpfungen (Einfälle) Gnadengeschenke der Natur seien, ihre Ausführung zu fertigen Kunstwerken aber Sache technischer Routine, Kunstfertigkeit.

Ohne weiteres wird man anzunehmen geneigt sein, daß die Unklarheit und Unreife (Schwülstigkeit) mancher ganz offenbar geniale Anlage verratenden Werke, ihre „Unfertigkeit“ die Folge einer ungenügenden technischen Schulung des Künstlers ist und daß auf der anderen Seite die Interesselosigkeit (Inhaltlosigkeit) vieler mit souveräner Beherrschung des technischen Apparats ausgeführten Werke auf Mangel an „Inspiration“, d. h. an selbständiger, eigenartiger Erfindung beruht. Zugleich ist aber zuzugestehen, daß in beiden Richtungen Irrtümer, Falschurteile nicht nur möglich, sondern in vielen Fällen sogut wie unvermeidlich sind, daß die Geschichte Beispiele in Menge zeigt, wo Leistungen epochemachender Genies zunächst als ästhetisch verwerfliche Verwirrungen und Verirrungen von dem Urteile der fachtechnisch Gebildeten ihrer Zeit abgelehnt wurden und nur ganz allmählich sich durchzusetzen und zu behaupten vermochten, wie andererseits in ausgetretenem Geleise sich haltende Werke zufolge ihrer Übereinstimmung mit der Gewöhnung der Zeitgenossen ihren Schöpfern Ruhm und Ehre eingebracht haben, bald aber zu wesenlosen Schemen verblaßten, so daß die Nachwelt sich verwundert fragt, wie es möglich war, sich über ihren Unwert so zu täuschen.

Das Problem des tonkünstlerischen Schaffens ist neuerdings in erhöhtem Maße Gegenstand eingehender Untersuchungen geworden durch die Hinlenkung der Aufmerksamkeit der Musiker auf Beethovens Skizzenbücher, welche bekanntlich besonders Gustav Nottebohm (gest. 1882) seit 1865 („Ein Skizzenbuch von Beethoven") in einer langen Reihe außerordentlich scharfsinniger Untersuchungen, die zum Teil erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden („II. Beethoveniana", herausgegeben 1887 von E. von Mandyczewski), zur Grundlage einer verläßlichen Chronologie der Werke Beethovens gemacht hat. Diese Bedeutung der Skizzenbücher soll uns zwar hier nicht beschäftigen, wohl aber die an dieselben anknüpfenden Schlüsse auf eine anscheinend von derjenigen anderer Komponisten stark verschiedene „Arbeitsweise" Beethovens.

Zunächst ist durch die Skizzenbücher widerspruchslos erwiesen, daß eine große Zahl der Werke Beethovens den Meister jahrelang beschäftigt hat, allerdings niemals ein Werk allein, sondern stets eine Anzahl nebeneinander. Da von keinem anderen Komponisten auch nur annähernd Vorarbeiten in so großer Menge erhalten sind wie von Beethoven, so ist die Frage nicht bestimmt zu entscheiden, ob diese Art des langsamen Ausreifenlassens der Ideen etwas Beethoven von anderen Meistern Unterscheidendes ist oder nicht. Doch mag immerhin etwas wahres daran sein, wenn man annehmen zu müssen glaubt, daß seit Beethoven ein stärkeres Hervortreten der Selbstkritik der Komponisten bei der Arbeit datiert, daß die Zeit des naiven Schaffens, der sorglosen Schnellproduktion mit ihm ihre Endschaft erreicht hat. Man kann wohl auf die 175 (oder nach der Zählung der neuen Gesamtausgabe 104) Symphonien Haydns hinweisen gegenüber nur 9 Symphonien Beethovens oder auf die 91 Streichquartette und 125 Streichquintette Boccherinis gegenüber Beethovens 16 Streichquartetten und einem einzigen Original-Streichquintett — andere Beispiele für die Massenproduktion früherer Zeit sind ja aus jedem Lexikon in Menge zu ersehen. Aber man hüte sich doch, aus solchen Statistiken Folgerungen zu ziehen, die sich nachher doch als hinfällig erweisen. Aufgehört hat ja die Massenproduktion mit Beethoven doch nicht, wenn auch die Dutzendware auf dem Gebiete der Symphonie und der Kammermusik naturgemäß vom Markte verschwinden mußte, weil sie seit der Ansammlung eines Schatzes hochwertvoller Werke dieser Gattung als ständiges Repertoire der Konzerte keinen Absatz mehr fand. Der Hinweis z. B. auf Karl Czernys über 1000 gedruckte Werke genügt aber zu beweisen, daß es doch auch nach Beethoven Komponisten gegeben hat, welche skrupellos en gros produzierten. Auf der andern Seite braucht man aber nur den einen Namen Sebastian Bach auszusprechen, um den Gedanken weit abzuweisen, als hätten sich die früheren Meister die Sache leichter gemacht. Nein, ein Generalisieren ist hier ganz und gar nicht am Platze! Ganz verkehrt ist auch die Annahme, daß Beethoven schwerer produziert hätte als z. B. Mozart oder Schubert; das geht allein schon aus dem sich neuerdings immer bestimmter herausstellenden großen Vorrate von Manu-

skripten hervor, welche Beethoven teils schon von Bonn mitgebracht, teils in den ersten Wiener Jahren beendet hat, und die teils neu überarbeitet, teils sogar unverändert später in Druck gegangen sind. Auch Beethovens allbestaunte Meisterschaft in der Improvisation beweist zur Genüge, daß es ihm weder an Einfällen mangelte noch an der Fähigkeit, dieselben fortzuspinnen. Auch die gewaltige Erweiterung der Dimensionen einzelner Werke und die Vergrößerung des z. B. für die Symphonie in Anspruch genommenen orchestralen Apparates kann nur mit großer Reserve zur Erklärung der relativ kleinen Gesamtzahl der Werke Beethovens angezogen werden. Auch hier lehrt wieder ein Seitenblick auf Bach, daß man sich vor übereilten Folgerungen hüten muß. Wohl aber wird man ohne Sorge um einen Fehlschluß in der Tat sagen können, daß für Beethoven gegenüber seinen Zeitgenossen eine starke Steigerung der Selbstkritik Anlaß zur Einschränkung der Zahl seiner Publikationen und zur langsamen Ausarbeitung derselben geworden ist. Sein ihm bestimmt vorgezeichnetes Programm, über Mozart und Haydn hinaus zu wachsen, wies ihm die Wege zu einer beispiellosen Vertiefung seiner Arbeiten. Bach und Händel aber standen ihm dabei als leuchtende Vorbilder aus einer älteren Stilperiode vor Augen; auf dem Boden der neuen Kunst ein ihnen Ebenbürtiger zu werden — das war ein Ziel, welches freilich volle Konzentration aller seiner geistigen Kräfte erforderte.

Das sieht ja nun freilich so aus, als bedeute es eine Verstärkung des Anteils, den der krittelnde Verstand an der technischen Ausführung der Kompositionen hat. Und zu solcher Auffassung scheinen auch auf den ersten Blick die Ergebnisse einer Untersuchung der Skizzenbücher bestens zu passen.

Schon oft ist bemerkt worden, wie primitiv, manchmal geradezu reizlos, ja banal die ersten Skizzen Beethovens zu Themen aussehen, deren schließliche Gestaltung über jede Ausstellung erhaben ist und alle Herzen bezwingt. Es ist sogar zufolge dieser Beobachtung ein Axiom mancher Kompositionslehren (Marx, Lobe) geworden, daß auf die Beschaffenheit eines ersten Einfalles wenig Gewicht zu legen sei, da ja Beethovens Beispiel beweise, was daraus durch anhaltendes Feilen und Umgestalten werden könne — natürlich durch das Eingreifen des ästhetischen Urteils, des nüchtern wägenden Verstandes! Diese Ansicht führt nun freilich sehr weit von der Wahrheit weg. Schon Nottebohm hat das Bedenkliche einer solchen Lehrmethode begriffen oder doch geahnt (S. 5 der Studie über das Keßlersche Skizzenbuch [1865]); sie verweist einen viel zu großen Teil der produktiven Tätigkeit auf die Arbeit mit Tinte, Feder und Papier und bringt uns in der Beantwortung der Kardinalfrage, nämlich der nach dem Wesen der produktiven Phantasie, keinen Schritt weiter.

Leider sind schöpferkräftige Komponisten im allgemeinen zu wenig theoretisch und didaktisch veranlagt, als daß man bei ihnen die Fähigkeit und das Bedürfnis suchen dürfte, sich ausführlicher darüber auszusprechen, wie in ihrem Innern sich der Prozeß der Produktion eines Kunstwerks vollzieht. Ganz

natürlich; denn sie sind nicht gewohnt, sich selbst während des Schaffens bezüglich ihres passiven und aktiven Verhaltens zu beobachten, da ihr gesamtes Interesse ausschließlich auf das entstehende Kunstwerk selbst konzentriert ist.

Eine Auslassung Nottebohms, der bekanntlich Brahms befreundet war und Gelegenheit genug hatte, diesen zu beobachten, bringt uns der Problemstellung, auf die es zunächst ankommt, etwas näher. In seiner Schrift „Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahre 1803“ (1880) sagt er (S. 54): „Beethoven hat reflektiert, und die Kraft, welche ins Spiel gezogen wurde, war der reflektierende Verstand. Die Reflexion aber ist kalt; sie ist nicht schöpferisch und nicht fähig, Schönheit hervorzubringen. Sie ist nicht das erste und kann es nicht sein. Das erste bei Beethoven war die Phantasie und das letzte war wieder die Phantasie. Beide Kräfte arbeiteten getrennt und wechselsweise.“

Nur soweit zitiere ich die betreffende Stelle; denn nur soweit ist sie Aperçu. Die weiteren Ausführungen schwächen ihren Wert ab und schon der letzte Satz ist nicht ganz einwandfrei. Will man denselben so deuten, daß Nottebohm damit versuchte, die so oft wiederholten Skizzierungen derselben Idee zu erklären, derart, daß die erste Skizze das Produkt der Phantasie ist und dann der zergliedernde Verstand einsetzt und mit seinen Einwendungen Änderungen bewerkstelligt, so ist er bereits gründlich verfehlt, denn dann hätten wir wirklich die Arbeit auf dem Papier als einen wesentlichen Faktor des Schöpfungsakts legitimiert. Davon kann unter keinen Umständen die Rede sein. Da wäre noch eher die klingende Improvisation, das Phantasieren auf dem Klavier oder auf der Violine usw. eine akzeptable Eselsbrücke, über deren praktische Bedeutung für den Komponisten man nicht ohne weiteres absolut absprechend urteilen darf. Beethoven gab zwar Cyprian Potter den Rat, beim Komponieren nie in einem Zimmer zu sitzen, in welchem ein Klavier stehe, um nicht der Versuchung ausgesetzt zu sein, dasselbe zu Rate zu ziehen; wenn sein Werk fertig sei, möge er es probieren, denn man könne nicht immer ein Orchester zur Verfügung haben. Aber wir wissen auch von einem Geständnis Beethovens an Karl Czerny, daß er selbst in jüngeren Jahren vielfach am Klavier probiert habe (Thayer, Beethoven IV. 56).

Überlegt man sich nun aber ernstlich, was eigentlich freie Improvisation ist, so liegt doch auf der Hand, daß der Komponist den greifenden Fingern ihre Tätigkeit diktieren muß, d. h. was da erklingen soll, muß doch unbedingt vorher bestimmt vorgestellt sein und nur eine sehr ungeübte Phantasie kann in die Lage kommen, zu erschrecken über das, was sie den Fingern zu bringen geboten hat. Bei dem unreifen Anfänger (doch nur bei diesem) wird also das Spiel (sowohl bei der freien Improvisation als auch beim Durchspielen von etwas aus der Phantasie Niedergeschriebenen) immer nur eine fortlaufende Probe aufs Exempel sein, eine Kontrolle der Phantasietätigkeit durch das (passive) Ohr. Wenn Dilettanten, denen genügende Schulung im Tonsatz fehlt, sich am Klavier etwas zurecht probiert haben, was einigermaßen klingt, so stehen sie dann

umgekehrt vor einem neuen Problem, wenn sie das Gegriffene zu Papier bringen, es in Noten übersetzen wollen. Haben sie leidlichen Unterricht genossen, so werden sie auch darüber hinwegkommen; aber Stümperei bleibts und muß es bleiben. Die Weggewöhnung vom Klavier — wenn überhaupt dieses Zwischenstadium ernstlich in Frage kommt, ist also die erste Vorbedingung einer gedeihlichen Entwicklung der Phantasietätigkeit und schließlich muß man kategorisch den Satz aufstellen, daß ein rechter Komponist nur der ist, dem die klingende Ausführung eines Tonwerkes, das er konzipiert hat, nichts Neues bringen kann. Es ließe sich sogar ernstlich darüber streiten, ob die heutige Lehre, daß der Komponist stets die Tonorgane mit vorstellen muß, für welche er erfindet, den denkbar höchsten künstlerischen Standpunkt bedeutet. Das Bedürfnis der Erfindung neuer Instrumente, das hie und da bei Meistern der Farbenwirkung sich geltend gemacht hat (Wagner), beweist eher das Gegenteil. Doch heißt es hier vorsichtig sein. Der Durchschnittskomponist, auch der bessere, wird sich im allgemeinen genügen lassen, die ihm bekannten Mittel der Instrumentierung gleich bei der Konzeption auszubeuten, d. h. in der Tat orchestral bezw. mit bestimmten, ihm bekannten Klangfarben zu erfinden. Die Frage mag darum aus dem Spiele bleiben. Doch steht ja dahinter die Tatsache, daß die Musik nicht durchaus an die heute gebräuchlichen Instrumente gebunden ist und daß es vielleicht ein ideales Vorstellen von Musik gibt, dem gegenüber die Instrumentierung bereits eine Art Übersetzung in die gegenwärtige Praxis ist, die nicht unbedingt gerade so erfolgen muß, sondern viele Möglichkeiten offen hat. Man denke z. B. an Bachs Wohltemperiertes Klavier — wer möchte behaupten, daß diese herrlichen Tondichtungen ihrer klanglichen Seite nach für das schwächliche Klavichord oder aber das nüancenlose Cembalo erfunden wären? Das beste Pianoforte ist gewiß gerade gut genug, um herauszuholen, was Bach da hineingelegt hat. Die Anwendung heutiger besseren Instrumente für die Ausführung älterer Musik ist nur eine Übermalung, sofern sie ein Bild der Musikübung jener Zeit geben soll; den Intentionen der alten Komponisten wird sie vielleicht besser gerecht, als ihre eigene Zeit es vermochte.

Unweigerlich lautet also unser erstes Postulat, daß der Komponist zuerst vorstellen muß, was nachher freie Improvisation oder zu Papier gebrachte Komposition wird. Was er vorstellt, sind nicht Noten und auch nicht Griffe, sondern Töne und zwar wirklich klingende Töne, aber auch nicht Einzeltöne, sondern zu größeren Einheitsgebilden zusammenschießende Töne, Melodien, Harmonien, Rhythmen, Themen, Sätze. Es wäre nun aber eine sehr kümmerliche Vorstellung von der Phantasietätigkeit des Komponisten, wollte man annehmen, daß z. B. die Skizzen, welche Beethoven als ersten Niederschlag der Phantasietätigkeit an einem Orchesterwerke zu Papier gebracht hat, das repräsentierten, was er innerlich gehört hat. Diese mageren Melodiefäden und abgerissenen Melodiefetzen sind vielmehr nur für den Komponisten selbst verständliche Andeutungen einer führenden Stimme aus einem vollstimmigen

mannigfach abgetönten komplexiven Ganzen, welches wohl in seiner Erinnerung sofort wieder auftauchte, wenn er die Skizze sah, einem andern aber, der nicht mindestens das später daraus entstandene Werk kennt, unmöglich eine zureichende Vorstellung von dem zu geben vermag, was der Komponist hörte, als er die Notiz machte. Selbst Nottebohm scheint doch von diesem nur andeutenden Sinne der Skizzen keine ganz bestimmte Vorstellung gehabt zu haben, wenigstens hat er einer solchen keinen unzweideutigen Ausdruck gegeben. Aus verschiedenen Stellen bei ihm läßt sich herauslesen, daß er besonders spätere Skizzen, welche abweichende Linienführungen gegenüber früheren bringen, für „Arbeiten" an der Gestaltung hält, nämlich Arbeiten auf dem Papier und mit dem Verstande, und nicht für neue Niederschläge aus der Phantasie. Auch was er vom gleichzeitigen Arbeiten Beethovens an verschiedenen Werken sagt (er braucht einmal [a. a. O. S. 5] den Ausdruck „Durcheinanderarbeiten") nimmt sich ganz so aus, als ob er das Skizzenbuch selbst als die Arbeitsstätte ansehe. Einen solchen Gedanken als einen groben Irrtum zu erweisen, ist der eigentliche Zweck meiner Ausführungen.

Der Keim einer besseren Erkenntnis des wahren Sachverhalts spricht übrigens aus einer andern Stelle bei Nottebohm (S. 7): „Wir können die fortschreitende Entwicklung einer Pflanze beobachten, die Stufenfolge ihres Wachstums kennen lernen. In beständiger Wandlung begriffen und darin bestimmten Gesetzen folgend, bringt sie immer Neues zum Vorschein. Aber alles Neue ist immer das Alte. So mag es gelingen, sie genetisch zu erklären. Anders ist es beim musikalischen Kunstwerk, das in seiner allgemeinen Erscheinung an den Ausdruck eines Besonderen, Individuellen gebunden ist und, in solcher Besonderheit, nicht wie die Pflanze einem Naturgesetz, sondern den Gesetzen des Geistes folgt. Wir können ein Tonstück im ganzen und einzelnen betrachten, seinen Bau zergliedern, uns an seiner Schönheit erfreuen; es wird uns aber seine Genesis, und wie das alles so geworden, verschweigen. . . . Fassen wir es als eine organische Bildung auf, so müssen wir auch voraussetzen, daß es auf organischem Wege entstanden sei und sich von innen heraus zu einem einheitsvollen Ganzen entwickelt habe. Es ist nun wohl wahr, daß die Skizzenbücher, wo alles schwankend und gleichsam beweglich erscheint, was in dem Tonstück fest und unveränderlich dasteht, manchen Vorgang in bezug auf die Entstehung, Erfindung, Gestaltung und dergl. enthüllen. Aber darüber muß man klar sein, daß sie auch manches verschweigen und daß wir von allem, was organisch heißt, aus ihnen am allerwenigsten erfahren."

Also nicht in den Skizzen selbst, sondern hinter denselben, „in dem Künstler selbst" vermutet Nottebohm das eigentliche organische Bilden und gewiß mit Recht. Man vergleiche hiermit die amüsante Erzählung Tomascheks (bei Thayer Beethoven II [2] S. 155 f.), wie Abbé Gelinek sich das manchmal Sprunghafte in Beethovens Kompositionen zu erklären suchte, nämlich durch

willkürliche Zusammenstellung einiger der vielen mit Skizzen beschriebenen Papierchen, die in Haufen in seinem Zimmer herumgelegen hätten. Tomaschek ließ Gelinek mit seiner albernen Erklärung gebührend abfallen mit dem Hinweise, daß nur ein scharfsichtiger Psychologe, der Beethovens Entwicklung kennen zu lernen Gelegenheit gehabt, imstande sein würde, die geistigen Querstände in seinen Werken zu erklären. Also auch Tomaschek lehnt die mechanische Arbeit auf dem Papier kurzerhand ab und verweist auf die Psyche des Komponisten. Er selbst war Komponist genug, um zu wissen, daß es eine solche Art zu komponieren, wie sie Gelinek karikierend hingestellt, nicht geben kann und nie gegeben hat.

Auch eine Erzählung, die auf Erinnerungen von Beethovens Freund Karl Amenda zurückgeht (bei Thayer II ² 119) mag dazu dienen, speziell über Beethovens Phantasietätigkeit weiteren Aufschluß zu geben. Eines Abends phantasierte Beethoven wundervoll auf dem Klavier und Amenda sagte am Schluß: „Es ist jammerschade, daß eine so herrliche Musik, im Augenblick geboren, mit dem nächsten Augenblicke verloren geht". Darauf Beethoven: „Da irrst du, ich kann jede extemporierte Phantasie wiederholen", setzte sich hin und spielte sie ohne Abweichung noch einmal. Da haben wir wieder einen Hinweis auf das organische Wachsen der Phantasiegebilde. Gewiß wird manches von Beethovens gedruckten Variationenwerken dieser seiner Fähigkeit, die Improvisation nachträglich zu reproduzieren, seine Entstehung verdanken. Wissen wir doch, wie oft er in Gesellschaft oder auch im Konzert über ein beliebiges ihm gegebenes Thema zur Bewunderung aller Hörer frei phantasierte.

Das beste aber, was überhaupt über die Phantasietätigkeit bei der tonkünstlerischen Produktion geschrieben worden ist, stammt aus Beethovens eigenem Munde; es ist eine von Louis Schlösser angeblich „wörtlich nachgeschriebene", 1822 gemachte Äußerung Beethovens (bei Thayer IV. 420, aus Schlössers „Persönliche Erinnerungen an Beethoven" [Hallelujah 1885 Nr. 20]):

„Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue, solange bis ich damit zufrieden bin. Dann aber beginnt in meinem Kopfe(!) die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zu Grunde liegende Idee niemals, sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung, wie in einem Gusse vor meinem Geiste stehen und es bleibt nur die Arbeit des Niederschreibens(!), die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren. Sie werden auch fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu

sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen(!), in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen."

Wieviel Schlösser hier wirklich eigene Worte Beethovens getreu wiedergegeben hat, ist schließlich nicht von Belang. Die ganze Auslassung trägt aber den Stempel der wahrheitsgetreuen Schilderung des Auftauchens, Werdens und Sichfestsetzens einer Tonschöpfung in der Phantasie und sagt uns eigentlich alles, was wir wissen wollen. Nur über eins berichtet sie nicht, nämlich über die starken Reflexe, welche die innerliche Phantasiearbeit wenigstens speziell bei Beethoven auch in dem äußeren Gebahren hervorrief. Diese sind ihm selbst vielleicht nie oder nur selten zum Bewußtsein gekommen, werden aber anderweit mehrfach bestimmt berichtet, z. B. durch Ferdinand Ries (Notizen S. 99), der erzählt, wie Beethoven auf einem langen Spaziergange „den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise geheult habe, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Es stellte sich dann heraus, daß er währenddem den Schlußsatz der Appassionata erfunden hatte. In seine Wohnung zurückgekehrt, „lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. . . nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale" usw. Noch grotesker ist ein Bericht aus Beethovens letztem Lebensjahre, den Dr. B. . . in der Deutschen Musikzeitung 1862 S. 77 veröffentlicht hat („Beethoven in Gneixendorf"). Da erfahren wir, daß Beethoven, wenn die Themen in ihm arbeiteten, nicht nur brummte, sondern auch mit den Armen gestikulierte und laut schrie, so daß er einmal ein Ochsengespann scheu machte, daß es davonraste. Und bei der Arbeit daheim am Schreibtisch wars nicht anders. Dafür bringen auch die Konversationsbücher direkte Beweise. Im Herbst 1820 schreibt einmal Schindler: „Wie weit sind Sie schon mit der Messe? Letzthin sollen Sie wieder fürchterlich getobt haben bei der Nacht — ist das wahr? im Cum Sancto Spiritu". Diese starken Reflexe sind aber keineswegs etwas Beethoven speziell Eigentümliches; es ist vielmehr eine ganz bekannte allgemeine Erfahrung, daß der Komponist bei der Arbeit summt, seufzt, stöhnt und gestikuliert, nur sind begreiflicherweise je nach der stärkeren Erregbarkeit des Künstlers und je nach der Stärke des Ausdrucks der ihn bewegenden Ideen die Reflexe stärker oder schwächer — ganz fehlen werden sie kaum auch bei sanfter gearteten Naturen. Bei Beethoven kommt aber in den letzten Lebensjahren, wo er gänzlich taub war, hinzu, daß er selbst wohl keine Ahnung davon hatte, wenn er laut zu lärmen begann.

Ich denke, jetzt sehen wir schon klarer, wie es um das Verhältnis spontaner Phantasietätigkeit und technischer, verstandesmäßiger Mache bei der tonkünstlerischen Produktion steht. Wir wissen nun, daß der Komponist nicht Noten, sondern Töne erfindet und daß dieses Erfinden ein leibhaftiges inneres

Hören ist. Man geht nicht zu weit, wenn man annimmt, daß dieses innere Hören alle Merkmale des wirklichen Hörens hat, daß z. B. auch das Fortissimo eines starken Orchesters mit voller Illusion vorgestellt wird und daß ebenso aller Schmelz ausdrucksvoller Tongebungen und die Reize der Sonderklangfarben dabei zur Geltung kommen. Es ist aber sogar fraglich, ob das passive Hören, das Aufnehmen eines klingend vorgetragenen Tonstückes mit dem Ohre überhaupt jemals die hohe Stufe der Verfeinerung, der Durchdringung des gesamten Tongewebes mit dem Empfinden erreichen kann, welche für das produktive Hören durchaus selbstverständlich ist. Es ist wichtig, sich einmal vollständig klar zu machen, was es bedeutet, wenn ein Beethoven sagt, daß er ein ganzes Tonstück, z. B. einen Symphoniesatz, in allen seinen Teilen vollständig fertig als Ganzes vorstellen kann, so daß es nur mehr der Niederschrift bedarf, die dann „schnell vonstatten geht".

Wenn jemand gesagt hat, daß ein Rafael derselbe große Maler gewesen wäre, wenn er ohne Arme wäre geboren worden, so hat das nur den Sinn, daß das den Maler ausmachende lebhafte Vorstellungsvermögen für Formgebung und Farbengebung ihm würde eigen gewesen sein, auch wenn er niemals ein Bild gemalt hätte. Für den Musiker wird man ähnlich sagen können, daß sein Tonvorstellungsvermögen ein hochgradig entwickeltes sein kann, auch wenn er niemals ein Notenblatt beschrieben hat. Das leuchtet ohne weiteres ein, wenn man sich z. B. vorstellt, daß jemand ein imponierender Improvisator (auf dem Klavier, der Orgel, der Violine oder auch im Gesang mit selbstimprovisierter Begleitung) ist, der gar nicht die Noten kennt. Ein solcher Gedanke ist durchaus nicht absurd; selbst heute könnte der Fall noch sehr wohl vorkommen und in älteren Zeiten wird er sehr häufig gewesen sein. Die Notenschrift ist doch schließlich nur unentbehrlich, wenn man seine musikalischen Ideen anders als durch Selbstspielen oder Selbstsingen andern mitteilen will oder aber, wenn man für ein Ensemble Musizierender erfindet.

Erst jetzt verstehen wir auch vollständig den Sinn der Skizzen Beethovens. Er selbst hat ausgesprochen, daß die Treue seines Gedächtnisses ihm einen einmal gefaßten musikalischen Gedanken über Jahre bewahrt, und es sind mehrere Fälle bekannt, daß er große Klavierkompositionen mit begleitenden Instrumenten öffentlich gespielt hat, ohne vorher den Klavierpart vollständig aufzuschreiben. Die flüchtige Skizzierung eines Themas hatte offenbar nur den Zweck, ihm dasselbe in die Erinnerung zurückzurufen, sobald er Muße fände, es wieder aufzunehmen und zu verwerten. Dazu bedurfte es für ihn nicht der Notierung des gesamten Beiwerkes, sondern es genügte vollauf die Andeutung der melodischen Hauptidee. Tauchte derselbe Gedanke von selbst abermals in der Phantasie auf, ohne daß er weiter verfolgt wurde, so notierte er ihn auch wohl ein zweites Mal unverändert, vielleicht ohne sich bewußt zu werden, daß er ihn schon einmal angemerkt. Solche Fälle sind bei Beethoven gar nicht selten. Wichtiger sind dann die Skizzen,

in denen dieselbe Idee mehr oder minder stark umgewandelt auftritt — dieselben beweisen, daß der Komponist die Idee schon einmal ernstlicher wieder aufgenommen hat, aber durchaus nicht, daß er begonnen, sie am Schreibtisch auszuarbeiten. Nur darf man auch hier wieder sich nicht vorstellen, daß das kurze notierte Bruchstück den Umfang repräsentiert, den die Idee bis dahin angenommen hat. Wenn auch in Fällen, wo der Komponist in der Hauptsache noch mit einer oder mehreren anderen Arbeiten beschäftigt ist, ein absichtliches Abbrechen der Phantasiearbeit an einem solchen wieder auftauchenden, nicht zu denselben gehörigen Gedanken bedingen kann, so ist aber damit noch lange nicht gesagt, wie weit die Fortspinnung dieses Gedankens in der Phantasie gediehen ist, man wird vielmehr als das Gewöhnliche annehmen müssen, daß auch dann nur ein kleiner Teil der Melodieführung, wie sie sich inzwischen gestaltet hat, zur Niederschrift kommt. Erst wenn die Idee in die Reihe derjenigen eintritt, denen der Komponist die Hauptarbeitszeit zuwendet, d. h. wenn er ernstlich an die Ausführung des Werkes geht, für welches dieselbe bestimmt wird, nehmen die Skizzen wirklich größere Dimensionen an, aber auch jetzt durchaus nicht in dem Sinne, daß nun die Arbeit auf dem Papier vor sich geht. Selbst wenn Beethoven sagt: „ich prüfe, ändere und verwerfe manches und versuche aufs neue“, so bezieht sich das einzig und allein auf die Vorstellungstätigkeit, die Phantasie, sofern er immer wieder aufs neue den Anfang vorstellt, der eine andere Fortsetzung erhalten soll. Wer jemals selbst komponiert hat, weiß, was für ein seltsames, schwer lenkbares Ding die Phantasie ist, in wie bescheidenen Grenzen sich dieselbe vom Verstande dirigieren läßt. Wohl ist es möglich, an einer Stelle, wo der krittelnde Verstand Einspruch erhoben hat, durch absichtliche Anderswendung der Harmonie oder eine Verschiebung in der Melodie in eine andere Weiterführung einzulenken, aber die neue Art der Fortsetzung selbst ist doch unweigerlich auf die Phantasie angewiesen und geht auf dieselbe rätselhafte Weise vor sich wie die erste Konzeption, nämlich derart, daß der Komponist selbst bei dem Vorgange sozusagen Zuschauer ist, die Änderung in Empfang nimmt. Es handelt sich eben doch tatsächlich um etwas, was Nottebohm sehr sinnig dem Wachstum der Pflanze verglichen hat, um ein organisches Werden nach Gesetzen, die nicht der Willkür des Komponisten unterliegen. Jedes solche erneute Reproduzieren in der Phantasie ist einer klingenden Aufführung vergleichbar; der Komponist hört es immer wieder von neuem innerlich.

Aber auch die wirkliche vollständige Niederschrift eines Werkes ist nun doch nichts anderes als ein Übersetzen der innerlich erklingenden Gebilde in die üblichen Notenzeichen. Jeder einigermaßen musikalische Mensch, der einmal ein längeres Stück selbst kopiert hat, weiß wie sehr man sich hüten muß, bei schnellen Figuren nicht in ein eilendes Schreiben zu geraten, weil man, ohne sich dessen bewußt zu sein, die Noten beim Lesen in klingende Musik umsetzt, mit deren Tempo man beim Schreiben Schritt zu halten versucht.

Der Berufskopist weiß sich solcher Anwandlungen zu erwehren; er malt die Notenbilder nach, ohne sie klingend werden zu lassen.

Natürlich ist ganz ausgeschlossen, daß jemand ein kompliziertes Tonstück auch nur annähernd im Tempo schreiben kann, und der Komponist, der dabei angelangt ist, ein in der Phantasie fertig vor ihm stehendes Werk vollständig ausgeführt in der Notierung festzulegen, hat bei dieser Arbeit sehr seine Not, die Phantasie im Zaume zu halten. Ausschalten kann er natürlich die Phantasietätigkeit während des Schreibens nicht, da ihm dieselbe fortgesetzt diktieren muß, was er schreiben will; aber er kann sie nicht festbannen auf den Moment der Komposition, den er gerade fixiert — sie wird immer wieder vorauseilen und immer wieder durch das fixierte Notenbild zurückdirigiert werden müssen. Daß bei diesem Überfluß an Zeit mancher neue Einfall, manche verfeinerte und gesteigerte Wirkung herausspringt, ist ganz selbstverständlich; ja es wird sogar vorkommen, daß die Phantasie Seitensprünge macht und Allotria treibt, die nebenher noch etwas Neues für das Skizzenbuch einbringen, sei es etwas ganz Neues oder etwas in den Rahmen eines anderen Werkes gehöriges, zu dem die Phantasie übergesprungen ist. Beethovens eigener Ausspruch, daß er manchmal zwei, drei Sachen gleichzeitig mache, ist daher sogar selbst im buchstäblichen Sinne glaubhaft, wenn auch solche kleine Absprünge selten Anlaß geben werden, die Hauptarbeit tatsächlich zu unterbrechen und mit einer anderen zu vertauschen.

Wir sehen, für die „verstandesmäßige Arbeit“ bleibt bei dem künstlerischen Schaffen doch schließlich sehr wenig Raum. Will man das Geschäft der Verwandlung der vorgestellten Töne in Noten mit diesem Namen belegen, nun wohl, so wird dagegen nichts eingewendet werden können; nur darf man nicht übersehen, daß durch dieses Geschäft selbst die Komposition keine Veränderung, keine Bereicherung erfährt — Veränderungen während der Niederschrift sind doch unter allen Umständen wieder Phantasieprodukte. Der krittelnde Verstand aber arbeitet nicht, wie Nottebohm meint, umschichtig mit der Phantasie, sondern durchaus nur als besonnener Zuhörer während der Phantasietätigkeit selbst. In welcher beschränkten Weise er seine Einwände zur Geltung zu bringen vermag, deutete ich bereits an. Unter keinen Umständen kann zugegeben werden, daß es möglich wäre, Musik auch bescheidenster Qualität rein verstandesmäßig ohne Inanspruchnahme des Tonvorstellungsvermögens zu „machen“. Wenn es denkbar ist, kleine kontrapunktische Übungen auf Grund mechanischer Regeln zu lösen derart, daß wirklich zu den gegebenen Noten andere Noten hinzugeschrieben werden, welche den Regelstellungen entsprechen, ohne daß das Ganze irgendwie in der Phantasie lebendig wird, so ist damit zugleich das vernichtende Urteil gesprochen, daß derlei Beschäftigungen mit der Musik überhaupt nichts zu schaffen haben und den angehenden Komponisten nicht zu fördern vermögen. Noten haben unter allen Umständen für die musikalische Kunst nur einen Sinn als Symbole klingender Töne und

wieder nicht für Einzeltöne, sondern für Töne als Elemente klingender lebensvollen Gebilde.

Aber wie steht es nun um die Musik, der man Originalität, Empfindungsgehalt, Inhalt aberkennt und nur technische Routine, verstandesmäßige Mache zuspricht? Hat an ihr wirklich die Phantasie keinen Anteil? ist sie wirklich „gemacht“ wie die Kontrapunktübungen der beschriebenen Art? Nach den obigen Ausführungen ist klar, daß das ganz undenkbar ist. Auch die flachste Musik, die technisch in Ordnung ist, kann nicht ohne Phantasietätigkeit zustande gekommen sein, wenn sie nicht geradezu fetzenweise aus anderen Werken abgeschrieben und zusammengesetzt ist. Damit kommen wir erst zu der Erkenntnis einer möglichen verschiedenen Wertung der Phantasietätigkeit. Daß nicht alles, was die Phantasie hervorbringt, eo ipso einen hohen und gleichen Wert hat, beweist ja schon das von Beethoven bestätigte „Prüfen“ und „Verwerfen“. In viel höherem Grade als die Phantasieprodukte derselben Persönlichkeit sind aber natürlich diejenigen verschiedener Individuen verschiedenwertig, ja man sieht mit Recht in den Werken Spiegelbilder der sie hervorbringenden Individualitäten, natürlich nur ihres Seelenlebens, ja man muß noch weiter einschränkend sagen: ihres Phantasielebens, das mit ihrer äußerlichen, bürgerlichen Existenz stark divergieren kann.

Komponisten nun, deren Werke Eigenart, Originalität vermissen lassen, darum die Phantasie ganz abzusprechen, ist entschieden zu weit gegangen. Wenn dieselben überhaupt imstande sind, musikalisch vernünftige Werke hervorzubringen, denen logischer Zusammenhang eigen, so ist ganz gewiß auch bei ihnen dieselbe Art spontaner Phantasietätigkeit am Werke, wenn auch eine minder stark ihre eigene Seele bewegende.

Dazu ist zunächst darauf hinzuweisen, daß niemand eine Melodie, auch eine nicht von ihm erfundene, singen kann, ohne sie fortlaufend vorzustellen. Man gedenke auch der Gedächtnisleistungen ausübender Künster, Spieler und Dirigenten, die sich von den Notierungen gänzlich emanzipieren und vollständige Werke in großer Zahl so in sich aufnehmen, daß sie dieselben lückenlos und fehlerlos zu reproduzieren imstande sind. Ich will hierauf nicht ausführlicher eingehen, betone aber doch, daß es auch auf dem Gebiete dieser reproduktiven Phantasietätigkeit mancherlei Abstufungen der Begabung gibt, daß man unter Umständen von förmlichen Neuschöpfungen spricht, wenn Sänger, Spieler, Dirigenten wie auch Schauspieler, Deklamatoren von starker seelischer Potenz Werke mit einer überragenden Fülle von Lebenswahrheit zum Vortrag bringen, während andere bei aller Korrektheit und Glätte „kalt lassen“, weil sie selbst nicht warm geworden sind. Hier erkennen wir, daß selbst bei der Reproduktion sich Unterschiede der Stärke der Phantasietätigkeit bemerkbar machen können, die in ähnlicher Weise wie bei der eigenen Produktion verschiedene Wertungen bedingen.

Sehr richtig hat einmal Fr. A. Gevaert irgendwo gesagt, daß alles Komponieren doch im Grunde bis zu einem gewissen Grade ein Reproduzieren sei, nur mit stärkeren

oder geringeren Zusätzen von Eigenem. Das ist aber letzten Endes doch der Schlüssel für die Lösung aller der hier in Frage kommenden Probleme. Damit wird verständlich, warum jeder Komponist, auch der genialst veranlagte Neuerer, doch ein Kind seiner Zeit und außerstande ist, seine Vordermänner ganz zu verleugnen. Wohl kann er sich von ihnen emanzipieren, über sie hinauswachsen, sie überragen und in Vergessenheit bringen, aber er steht doch auf ihren Schultern. Die kleinen Mitläufer und Nachläufer, die Epigonen und Nachahmer bleiben dagegen am Boden haften und müssen sich begnügen, in ihrer Phantasie allerlei kaleidoskopische Mischungen und Verwendungen der Ideen ihrer Lehrmeister und Vorbilder erstehen zu sehen, deren Abstammung nicht nur für sie selbst, sondern auch für ihr Publikum und ihre Kritiker gar wohl erkennbar ist. Es kann sogar vorkommen und ist oft dagewesen, daß solche reproduktiven Produktionen bei denen, welchen die Originale nicht bekannt geworden, deren Abglanz sie sind, starke Eindrücke hervorrufen und ihren Autoren Ruhm und Ehren einbringen, die aber schnell wieder verbleichen. Jedermann weiß, was man unter Kapellmeistermusik versteht, jene produktiven Betätigungen stark rezeptiv veranlagter Musiker, welche ihre Berufstätigkeit mit großen Literaturen bekannt und ihrer Phantasie eine unerschöpfliche Fülle von Material aller Art zugeführt hat, das nun in eigenen Erzeugnissen in bunter Mischung der Elemente wieder zum Vorschein kommt. Wer möchte ihnen daraus einen Vorwurf machen dürfen? Komponisten, denen stärkere Eigenart fehlt, sind darum nicht minder ehrliche Künstler, sofern sie nur schreiben, wie ihnen ihre Phantasie eingibt. Hat diese nichts Eigenes von Belang zu sagen, so wird man sie freilich mit vollem Rechte zu den reproduktiven Künstlern zählen müssen, d. h. in eine Linie stellen mit den ausübenden Tonkünstlern, welche sich damit begnügen, die Werke der großen Meister der Welt zu vermitteln. Wirklich starke Begabung aber wird sich immer zur Geltung bringen; wer ernstlich etwas zu sagen hat, das wert ist, gehört zu werden, wird auch willige Hörer finden. Dazu bedarf es weder unerhörter Neuerungen noch drastischer Effekte irgendwelcher Art. Jede ehrliche Komposition ist zunächst und ursprünglich nur ein seelisches Erlebnis, freilich ein Erleben von etwas mit Worten, weiter nicht Definierbaren, wird aber bereits für den produzierenden Künstler selbst und zwar nicht erst durch die Niederschrift, sondern, wie wir sahen, schon beim Auftauchen in der Phantasie zu etwas der eigenen Anschauung Zugänglichen, zu einem Objektiven, das der eigenen Wertung unterliegt. Hält der Produzierende seine Schöpfung für fähig, andere stark zu bewegen, so wird er sie niederschreiben und der Welt mitteilen. Täuscht er sich dabei über ihre Wirkungsfähigkeit, so wird ihm der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß er sich überschätzt hat. Da haben wir also die Begründung des Vorwurfs mangelnder Selbstkritik und z. B. für Beethovens langsames Ausreifenlassen der Ideen die Erklärung durch höchste Steigerung der Anforderungen an seine Phantasie. Somit kehrt sich schließlich der Maßstab der Beurteilung um und wir müssen

sagen, daß Werke, denen Originalität fehlt, mangelnde Selbstkritik des Autors verraten, d. h. ohne Mitwirkung des kritischen Verstandes als ungeläuterte Produkte einer Phantasie von geringer Schöpferkraft die Entstehung verdanken.

Zum Schluß noch ein Wort über die Bedeutung von Beethovens Gehörverlust für seine kompositorische Tätigkeit. Man findet in den von mir herausgegebenen beiden Schlußbänden von Thayers Beethovenbiographie mehrfach der Meinung Ausdruck gegeben, daß Beethoven in seinen letzten Werken wohl manches anders gestaltet haben würde, wenn er noch im Vollbesitz seiner Hörfähigkeit gewesen wäre. Für alle Äußerungen dieser Art lehne ich persönlich jedwede Verantwortlichkeit ab, da dieselben in direktem Gegensatze zu meiner Überzeugung stehen. Ja ich gehe so weit, zu behaupten, daß die von dem letzten Beethoven erreichte Durchsättigung des komplizierten Stimmengeflechts mit intensivem Ausdrucksgehalt erst durch die ausschließliche Verweisung auf das innerliche Hören erreichbar geworden ist. Diese aufs höchste gesteigerten Anforderungen an die Leistungsfähigkeit seines Tonvorstellungsvermögens würden wohl nicht in gleichem Maße erfolgt sein, wenn noch die Verbindung mit der Welt der real erklingenden Töne für ihn bestanden hätte. Der mechanische stoffliche Reiz des realen Tones auf das rezeptiv tätige Ohr ist ein so starker, daß er bis zu einem gewissen Grade sogar hemmend auf das bewußte Verfolgen der intrikateren Tonverschlingungen in den am höchsten stehenden Kunstleistungen wirken kann. Ich zog deshalb schon oben in Frage, ob überhaupt das rezeptive Hören die hohe Stufe der Vollendung erreichen kann, welche dem Tonvorstellen zugänglich ist. Ein Zeugnis zwar nicht aus Beethovens Munde selbst, aber doch aus dem engsten Kreise seiner Umgebung mag uns in dieser Überzeugung bestärken. Der Neffe Karl schreibt im Sommer 1826 in einem Konversationshefte: „Eben das muß Deinen Ruhm vermehren. Jeder wundert sich nicht so sehr, daß Du so schreibst, sondern daß Du trotz diesem Unglück so schreibst. Ich glaube, daß sogar das zu der Originalität, die in allen Deinen Sachen herrscht, viel beiträgt. Ich glaube doch, daß bei einem wie auch noch so großem Genie durch das viele Hören von anderen Kompositionen bisweilen unwissentlich ein fremder Gedanke einfließen kann; was bei Dir nicht der Fall ist, da Du alles bloß aus Dir selbst schöpfst."

---

van Swieten und das Textbuch zu Haydns Jahreszeiten.

Von

Max Friedlaender.

Im Nachlaß Wilhelm Tauberts, des bekannten Komponisten und Oberkapellmeisters der Königlichen Oper in Berlin, befand sich ein anonymes, 40 Seiten starkes, „Die Jahrszeiten“ (sic) überschriebenes Manuskript[1]) in Kleinquarto, auf das der Besitzer keinen großen Wert gelegt zu haben scheint. Vielleicht war er der Meinung, der ihm vorliegende Verstext sei von einem enthusiastischen Hörer der ersten Aufführung des Haydnschen Oratoriums aus der Partitur herausgeschrieben worden; in dieser Meinung konnte Taubert sich durch den Umstand bestärkt sehen, daß auf der Innenseite des Titelblatts neben dem Verzeichnis der Solopartien auch ihre Darsteller bei der ersten Wiener Aufführung am 24. April 1801 vermerkt stehen, und zwar in folgender Weise:

Personen:

Simon, ein Pachter. Saal.
Lukas, ein junger Bauer. Rathmayr.
Hanne, ein Landmädchen. Saals Tochter.
Bauernvolk.
Jäger.

Aber die Namen der Solisten hat weder ein Musikliebhaber, der die dankbare Erinnerung an die erste Aufführung dauernd festhalten wollte, in das Heft geschrieben, noch etwa ein Kapellmeister, sondern es handelt sich um weit Wichtigeres: hier hat jemand dem Komponisten Vorschläge oder gar Vorschriften wegen der Besetzung der Solopartien gemacht. Dies zeigt der Zustand und Inhalt der übrigen Blätter der Handschrift. Eine Reihe von bedeutsamen Verbesserungen des Librettos machten es von vornherein wahrscheinlich, daß es sich um die Originalhandschrift des Textdichters handelt. Und vor allem enthält das Heft „Bemerkungen“ von der gleichen Hand, wie der Komponist die Verse in Musik zu setzen habe; diese in befehlendem Tone gehaltenen Notizen stehen auf einem durch Faltung abgetrennten Teile jeder Seite. Da bekanntlich van Swieten das Libretto zu den „Jahreszeiten“ verfaßt hat, habe ich seine Handschrift (sie liegt mir in einem Briefe meiner Sammlung vor) mit der des anonymen Textbuches verglichen; und es ergab

---

[1]) Fräulein Helene Taubert hat die Güte gehabt, es mir zum Geschenk zu machen.

sich, daß der gesamte Inhalt des Heftes von van Swietens Hand stammt. Von größtem Interesse ist es, feststellen zu können, daß Haydn sich nach jenen Wünschen des Librettisten in den meisten Fällen genau gerichtet hat, so daß van Swieten auf die Komposition der Jahreszeiten weit mehr gewirkt hat, als wir — auch nach den Mitteilungen von Dies und Griesinger — bisher wußten.

Gottfried van Swieten hat ja überhaupt mit fast allen großen Musikern seiner Zeit in Verbindung gestanden. Er war 1734, zwei Jahre nach Haydns Geburt, unweit Leyden in Holland geboren, als Sohn des eminenten Gelehrten und Mediziners Gerhard van Swieten, der als Leibarzt Maria Theresias so große Berühmtheit genoß und später auf dem Wiener monumentalen Denkmal für die Kaiserin einen bevorzugten Platz erhielt. Auch Gottfried van Swieten hat es weit gebracht im Leben; nachdem er in jungen Jahren der Diplomatie angehört und Österreich als Gesandter in Brüssel, Paris, Warschau und Berlin vertreten hatte, kehrte er 1773 nach Wien zurück, wo er als Nachfolger seines Vaters Präfekt der Hofbibliothek wurde (d. h. Intendant, Vermittler zwischen dem Hof und der Direktion); später trat er noch an die Spitze der Oberstudienkommission. Früh zeigten sich seine großen musikalischen Neigungen. Schon seine Leydener Doktordissertation behandelte ein mit der Musik in enger Verbindung stehendes Thema, für die Pariser Bühne ließ er sich (wahrscheinlich nicht ohne inneres Widerstreben) herab, die Gesänge zu einem Favartschen Singspiel zu komponieren, und wie er als Gesandter am Hofe Friedrichs des Großen Ph. Em. Bach beauftragt hatte, sechs Symphonien zu schaffen, so trat er später in Wien den drei größten Musikern seiner Zeit nahe. Diese Beziehungen anzuknüpfen und auszunutzen wurde ihm um so leichter, als der hohe und höchste Adel Wiens sich in den Jahren 1780—1803 in musikalischen Angelegenheiten um van Swieten zu scharen pflegte, der das Ansehen eines „musikalischen Gesetzgebers und Oberpriesters" genoß. Wohl von seiner holländischen Heimat her hatte er eine Vorliebe für Händel mitgebracht. Um Aufführungen der damals in Wien wie in ganz Österreich noch völlig unbekannten Oratorien dieses Meisters zu ermöglichen, wußte van Swieten sich die Teilnahme und Mithilfe der Fürsten Dietrichstein, Schwarzenberg, Lobkowitz, Lichnowsky und anderer hochgestellter Männer zu sichern [1]) und größere Chor- und Orchestermassen für Messias, Acis und Galathea, Alexanderfest und Cäcilienode, Judas Makkabäus, Athalia und Herakles zusammenzubringen. Die Aufführungen fanden teils in dem schönen Saale der Hofbibliothek, teils im Palais Schwarzenberg statt. Die beiden letzten Oratorien hatte van Swieten selbst bearbeitet, den „Judas" Stratzer, die vier ersten aber Mozart, der auch bei den Aufführungen vom Klavier aus dirigierte, wie er überhaupt jahrelang eine Art musikalischer Assistent bei

[1]) Aus der Vereinigung dieser durch ihre Freundschaft mit Gluck, Mozart, Beethoven berühmt gewordenen Aristokraten hat sich später die „Gesellschaft der Musikfreunde" entwickelt.

van Swieten war und ihm oft vorspielte. Für die hohe Ehre, die Mozart ihm dadurch erwies, hat der hochmütige Mann sich nicht gerade dankbar gezeigt, denn als er unmittelbar nach Mozarts Hinscheiden ins Trauerhaus gerufen wurde, um der kranken Witwe beizustehen, hat er die schmähliche Bestattung Mozarts in einem Armengrabe angeordnet, damit den Hinterbliebenen keine höheren Kosten als einige Gulden entständen; daß er, der reiche Mann, für ein würdigeres Begräbnis sorgen könne und müsse, war ihm im Augenblicke nicht eingefallen. — Auch den jungen Beethoven zog van Swieten i. J. 1795 oft zu seinen intimen Kammermusik-Mittagen am Freitag heran, und wir erfahren, daß Beethoven gewöhnlich mit der Nachtmütze in der Tasche zu erscheinen und, nachdem die anderen Gäste gegangen waren, dem Hausherrn ein halbes Dutzend Bachscher Fugen zum „Abendsegen" zu spielen hatte. Bald aber scheint sich Beethovens Selbstgefühl gegen van Swietens Arroganz aufgebäumt zu haben, denn wir hören später von keinem Verkehr der beiden Männer. Haydn dagegen in seiner demütig-bescheidenen Natur stieß sich weniger an persönlichen Eigenheiten der Hochgestellten, er nahm mit den paar Dukaten vorlieb, die van Swieten ihm als Honorar für musikalische Arbeiten überreichen ließ, und freute sich, als ihm für seine zweite Reise nach London von dem Mäcen ein Reisewagen zur Verfügung gestellt wurde. Während dieses zweiten Aufenthaltes in England wurde Haydn bekanntlich ein von Linley nach Milton bearbeiteter Oratorientext übergeben, den nach Haydns Rückkehr van Swieten als Unterlage für seine „Schöpfung" benutzt hat. Schon bei dieser Bearbeitung des englischen Originals (es war viel mehr als bloße Übersetzung) zeigte van Swieten seinen Beruf zum Dichter musikalischer Texte. Und er bewies ihn aufs neue, als er infolge des großen Erfolges, den die „Schöpfungs"-Aufführung hatte, den Meister zu einem anderen großen oratorischen Werke anregte und für ihn auf Grund der „Jahreszeiten" Thomsons ein Libretto einrichtete.

Das Lehrgedicht des Engländers James Thomson[1]), auf dessen Originaltext van Swieten hier zurückgriff, verherrlicht die Natur. Thomson, der im 18. Jahrhundert in Deutschland sehr einflußreich war, ist ein wirklicher Dichter; er liebt die Natur und lehrt sie lieben. Aber als Sohn seiner Zeit (geboren 1700, gestorben 1748) gibt er nur beschreibende Naturdarstellung; er schildert objektiv Reize und Schrecken der Jahreszeiten. Thomson kennt noch nicht romantisches Naturempfinden, träumt nichts in die Natur hinein[2]); er steht noch jenseits von Rousseau, die Natur erweckt in ihm noch nicht

[1]) Er lebt in England außer durch die „seasons" noch durch seine ausgezeichnete Volkshymne fort „When Britains first at heavns command" mit dem fortreißenden Refrain:
„Rule Britannia, Britannia rule the waves,
Britains never shall be slaves."

[2]) Sehr lehrreich ist es, zu sehen, wie Lessing die hohe Anerkennung, die er Thomsons Werke anfänglich gespendet hatte, später im „Laokoon" erheblich einschränkte.

sehnsüchtiges Liebesempfinden oder romantische Furcht vor Geheimnissen. Sein Gedicht bot einen anderen musikalischen Stoff, als ihn drei Jahre vor der Komposition der Jahreszeiten etwa Beethoven schon in Matthissons „Adelaide" fand. — War durch die Anlehnung an Thomson ein bestimmter Grundcharakter für van Swietens Text vorgeschrieben, so hat in einer anderen Beziehung der Librettist etwas aus dem Werk des Engländers herausgeholt, was nur in geringen Andeutungen in ihm lag. Thomson beschreibt, er gibt nichts Dramatisches und auch nichts, was so in einem Oratorium brauchbar wäre; van Swieten aber nutzte alle Möglichkeiten aus, um aus dem Lehrgedicht bewegte Gruppen herauszusondern. Ein hervorragender Poet war ja nun van Swieten nicht, das ist leicht durch solche Verse zu zeigen:

Und willig frohnt er dann zur Jagd, die seinen guten Herrn ergötzt

oder

Schon fallen sie [die Hasen] und liegen bald in Reihen freudig [!] hingezählt.

Und dennoch haben wir in van Swietens Text das Muster eines Oratorium-Librettos; jeder Textdichter unserer Tage könnte daraus lernen. Daß die Dichtung selbständig schwerlich Beachtung finden würde, macht ihr keine Schande. Ihr Stimmungsgehalt hat die Fähigkeit in sich, zu voller musikalischer Erscheinung zu gelangen, Charaktere und Situationen entsprechen dem musikalischen Darstellungsvermögen, und wie so oft, ist hier nicht der Wert des Textes an sich für den letzten Erfolg maßgebend, sondern eine wahlverwandte Beziehung zur Eigentümlichkeit des Musikers. —

Der Beginn des Textes könnte den Anschein erwecken, als stelle van Swietens Werk eine Übersetzung Thomsons dar:

„Komm holder Lenz, des Himmels Gabe komm"

stimmt fast völlig mit dem englischen Original überein:

„Come, gentle spring, aetherial mildness come."

Aber im ganzen sind es nicht 30 Zeilen, die Anlehnungen wie diese aufweisen. Van Swieten benutzt Thomsons „seasons" nur im allgemeinen als Unterlage, alle philosophischen Betrachtungen aber, alle naturwissenschaftlichen Belehrungen, alle weitschweifigen religions- und kulturgeschichtlichen Ausführungen läßt er ebenso aus, wie die Beschreibungen fremder Völker und Zonen, Zitate aus alten Dichtungen und lokale Details, wie das Staunen über die unbegreifliche Menge des Geflügels in den Nord- und Westinseln von Schottland. Van Swieten schafft ein selbständiges Gedicht, er schildert den Einfluß der Natur auf das Landleben. Durch eine außerordentlich glückliche, formelle Umgestaltung hat er so dem Komponisten das zur Verwertung dargeboten, was in Thomsons Naturgedicht mit Haydns Art Verwandtschaft zeigt.[1])

---

[1]) Haydn war ein enthusiastischer Naturfreund. In der Einsamkeit des Aufenthalts in Eisenstadt und Esterhaz hatten ihm die täglichen Waldspaziergänge und die Beschäftigung mit Jagd und Fischfang die größte Erholung geboten.

Die formelle Umarbeitung besteht in der Einführung von Personen, in der glücklichen Einlegung von Liedern, in der Benutzung von Chormassenwirkungen. Van Swieten erkannte, daß für die Musik Thomsons weitschweifige Schilderung als Vorlage nicht geeignet sei, daß vielmehr eine Scheindramatik eintreten müsse. Wie in der Schöpfung drei Engel individualisierend hervortreten: Gabriel, Uriel, Raphael, so hier: Simon, ein Pachter, Lukas, ein junger Bauer, Hanne, Simons Tochter. Geschickt ist er vor allem auch darin, daß er der einzelnen Liedstimme eine dramatische Chorantwort entgegensetzt. So hat er die Einteilung des gesamten Werks in Soli, Duette, Terzette, halber und ganzer, Frauen- und Männerchor, Rezitative, in „Tempo", Arie in allen Details vorhergesehen, und nur in unwesentlichen Punkten ist Haydn von dem Schema abgewichen; so läßt er z. B. statt der von van Swieten gewünschten Celli manchmal auch den Kontrabaß mitgehen.

Durch jene erwähnten „Bemerkungen" geht aber der Einfluß des Textdichters noch weiter. Für den ersten Teil des Werkes schreibt van Swieten z. B. vor: „Die Einleitung malt den Übergang vom Winter zum Frühling" (fast wortgetreu im Druck) und fährt fort:

Bemerkung: „Die Züge dazu gibt der Text des Rezitativs an, welchem hernach jene zur Begleitung dienen sollen."

Züge bedeutet hier wohl: Stimmung, also in der Stimmung der Worte: Seht wie der strenge Winter flieht. — Daß dieses Rezitativ nicht secco, sondern accompagnato gespielt werden soll, hat van Swieten ebenfalls vorgeschrieben, wie er bald darauf beim zweiten Rezitativ des Simon und den folgenden ausdrücklich: Rezitativ ohne Begleitung wünscht. In allen solchen Fällen folgte ihm der Komponist.[1]) — Jeder, der die Jahreszeiten kennt, erinnert sich des erschütternden Eindrucks, den nach dem D-dur-Schluß des Chors: „Laßt erschallen, ihm zu danken, unsere Stimmen hoch" der unvermittelte B-dur-Eintritt des Dankgebets macht: „Ewiger, mächtiger, gütiger Gott."

Auch bei dieser Wirkung hat der Librettist Pate gestanden, in dessen Manuskript es heißt:

„Bei dem Ewiger etc. meine ich, daß ein von der Tonart des vor-

[1]) In der berühmten C-dur-Arie des Ackersmannes lautet die erste Lesart: „Dem Pfluge trällernd nach" (statt „flötend"), und weiterhin im Mittelsatz:

„Wirft er den Samen aus,
Den treu die Erde birgt, und bald
Zu vollen Ähren reift",

was Haydn gewiß mit Zustimmung oder auf Veranlassung des Dichters, geändert hat in:

„Den birgt der Acker treu und reift
Ihn bald zur vollen Frucht."

Das vorangehende Rezitativ begann bei van Swieten ursprünglich:

„Den hellen Stier hat jetzt
Die Sonn' in ihrem Lauf erreicht."

hergehenden Freudenlieds auffallend verschiedener Ton gute Wirkung hervorbringen und das feierlich-andächtige des Aufrufs ungemein erheben würde."
Selbst für den Schlußchor: „Ehre, Lob und Preis sei dir" hat van Swieten genaue Vorschriften für Fuge und Kontrasubjekt niedergeschrieben, nach denen Haydn sich allerdings diesmal nur insofern gerichtet hat, als er in den letzten 10 Takten noch einmal das melodiöse Motiv: „Ewiger, mächtiger" anklingen läßt und dadurch das Ganze zyklisch rundet.

Im „Sommer" wird ein ganzer Tag geschildert, von der Morgendämmerung bis zum Klang der Abendglocke. Eine Fülle der Bilder! Auch hier hat der Textdichter dem Komponisten das Wichtigste vorgeschlagen:

„Die Einleitung soll die Morgendämmerung, wie sie das folgende Rezitativ beschreibt, mahlen und dann zu dessen Begleitung die Züge liefern".
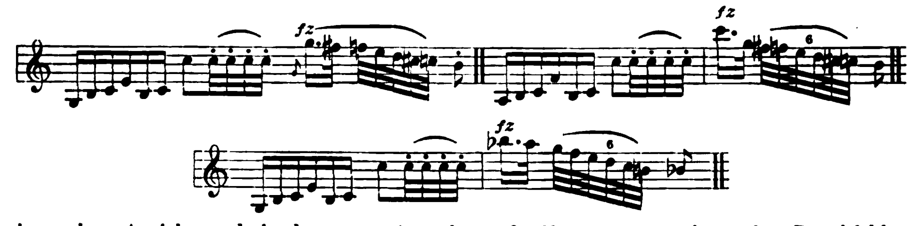
Bemerkung: „Die Dämmerung muß wie das Tageslicht immer steigend bis zur Morgenröte, die bei dem zweiten Rezitativ angegeben ist, fortgehen. Die Einleitung könnte daher mit dem Klageton der Eulen, da in dem Rezitativ [d. h. des Tages Herold] sie nicht mehr gehört werden sollen, sich endigen."

Dieser Klageton wird in der Komposition bekanntlich durch Seufzer der Violinen, später der Klarinetten ausgedrückt, es ist, als ob die ganze Erde ächzt. — Das eigentliche Eulengeschrei wird freilich nach Haydn von den Romantikern viel realistischer gemalt: in Webers Freischütz, in Mendelssohns Walpurgisnacht.[1])

Zu den folgenden Versen des Simon „Der muntere Hirt" lesen wir bei van Swieten:

Bemerkung: „Diese Arie, deren Begleitung noch immer die Dämmerung vorzustellen hat, muß desweg kurz sein und sich über die gewöhnliche Dauer einer Cavatine nicht viel erstrecken. Die Ertönung des Hirtenrohres, um die Herden zu versammeln, dürfte nach dem Ende des Rezitativs gute Wirkung machen und etwann als Ritornello dienen können."
In jeder Beziehung hat sich der Komponist nach dieser von echtem Kunstinstinkt zeugenden Vorschrift gerichtet. Wenn er hier als Hirtenrohr

[1]) Bei dem sich dreimal wiederholenden berühmten Hahnenschrei vor und nach Simons Rezitativ „Des Tages Herold meldet sich":



ist meiner Ansicht nach in der ersten Ausgabe und allen späteren ein starker Druckfehler unverbessert geblieben; beim zweiten Male sollte das hohe C in A geändert werden. Das Autograph der Komposition, das die sicherste Auskunft geben könnte, ist leider verloren gegangen.

bekanntlich das Horn verwendet, so geht er bald darauf allerdings bei der nochmaligen Zitierung des Schäferrohrs von van Swietens Wunsch ab, eine Oboe zu bringen, an deren Stelle er die Flöte ertönen läßt; es ist die Arie: „Welche Labung für die Sinne", zu der van Swieten bemerkt:

> *„In der übrigen Instrumentalbegleitung möchte ich das Rieseln des Bachs*[1]) *und das Summen der fliegenden Insekte hören, um das im Rezitativ dargestellte Bild vollends empfinden zu machen."*

Und wie der Textdichter vorher für die Worte „Dir jauchzen alle Stimmen" schon an Haydns fugato denkt und die Wirkung des Chores: „Heil o Sonne, Heil!" vorherahnt, indem er rät:

> Bemerkung: *„Nach der am Ende des Rezitativs [d. h. Chores] durch den Chor geäußerten lebhaften Freude scheint, daß für den Lobgesang ein feierlicher Ausdruck der Ehrfurcht, der bei der Anführung der Wohltaten in dankbarer Empfindung übergehen könnte, sich wohl schicken würde"* —

so schreibt er auch für das folgende Rezitativ des Simon: „Und hüllet bald den Himmelsraum in schwarzes Dunkel ein" das wirksame „gedämpfte Wirbeln der Pauke" vor. Eine ganz ähnliche Kenntnis orchestraler Wirkungen zeigt van Swieten durch die

> Bemerkung: *„Vielleicht könnte der Absatz des Rezitativs, was Hanne singt, in Tempo genommen [bei Haydn ist es in der Tat mehr Arie als Rezitativ] und mit kurz abgestoßenen oder pizzikirten Noten begleitet werden, um für den Blitz die Bogeninstrumente bei der Hand zu haben."*

Dieser Blitz wird bei Haydn freilich nicht durch Streicher, sondern durch Zickzackgänge der Flöte ausgedrückt. — Und wenn später bald darauf bei den Worten: „Ach das Ungewitter naht" die Soprane auf den hohen Tönen f und as bleiben, so geschieht dies in Übereinstimmung mit van Swietens

> Bemerkung: *„Das Ach des Chores fordert einen durchdringenden Ausdruck des plötzlichen Schreckens, der sich gleich, sowie der Donnerschlag eintritt, zu äußern hätte"* —

wie denn auch die scharf eindringlichen plötzlichen hohen c (in c-moll!) durch van Swietens Notiz veranlaßt sind:

> *„Das ‚Hilf uns Himmel' der Weiber kann auch in den Gesang der übrigen Stimmen verwebt und alsdann durch scharfe Dissonanztöne herausgehoben werden!"*

und ebenso die folgenden leisen Paukenschläge (p. u. pp.) mit den fernen huschenden Blitzen durch die (im Textbuch nicht abgedruckte) Vorschrift:

> *„Das Gewitter tobt noch eine Weile, dann nimmt es nach und nach ab und vergeht endlich ganz."*

---

[1]) Haydn schildert es durch den Streicherchor.

Übrigens ist meines Wissens nach nicht darauf aufmerksam gemacht worden, welch merkwürdige Ähnlichkeit zwischen dem Aufbau von Haydns „Sommer“ und Beethovens Pastoralsymphonie besteht. Beide beginnen mit dem „Erwachen heiterer Empfindungen“, bringen nach dem „lustigen Zusammensein der Landleute“ „Gewitter, Sturm“ und enden mit den „frohen und dankbaren Gefühlen nach dem Sturm“.

Den Herbst beginnt van Swieten im Manuskript mit den Worten: „Die Einleitung mahlt [später verbessert in: schildert] die Freude des Landmanns über die reiche Ärnde“, die er beim Druck nicht gerade in glücklicher Weise in das Schriftdeutsch verändert hat: „Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl usw.“ [1]), wie auch in der Handschrift die Hasen nicht „freudig“, sondern „in langen Reihen“ hingestreckt liegen.

Was van Swieten in dem berüchtigten doktrinären, musikfeindlichen Chor: „O Fleiß, Du edler Fleiß, von Dir kommt alles Heil“ gesündigt hat [2]), macht er nach den Worten „Die Hasen aus dem Lager auf“ durch die folgende sehr feine „Bemerkung“ wieder gut:

> *„Hier könnte Begleitung eintreten, um das Zusammenlaufen der gedrängten Hasen zu mahlen und etwann auch Schüsse hören zu lassen.“*

Sie gab Haydn zu seinem wundervollen Recitativo accompagnato Anlaß, in dem das kopflose Durcheinanderhasten der geängstigten Hasen in geistreicher Weise geschildert wird. Auch die weitere Vorschrift des Textdichters:

> *„Das Recitativ muß mit keiner Kadenz geschlossen, sondern durch den Hörnerschall (Lancé) unterbrochen werden, und hernach soll der Chor gleich einfallen“* —

befolgte Haydn ebenso wie die „Bemerkung“ nach der Chorstelle: „Der freudigen Jäger Siegeslaut“:

> *„Das Halali der Jäger, das sie anfangs allein singen, muß in dem folgenden Bauernchore bei den Worten der freudigen Jäger durchdringend wieder vorkommen, und zwar so, daß die mittlere Sylbe des Halali am Schluß sehr gedehnt werde.“*

In vieler Beziehung [3]) hat sich der Komponist auch nach der folgenden Notiz van Swietens gerichtet (bei „Nun tönen die Pfeifen etc.“):

[1]) Ungleich besser sind die Korrekturen der ursprünglichen Lesarten in Simons Rezitativ: „Wirft er in trautem Scherze die runde Nuß herab“ in „Fliegt dann“ usw., und in dem bekannten, sehr altfränkisch anmutenden Duett der Beginn „Ihr Laffen aus der Stadt“ in: „Ihr Herrchen süß und fein, bleibt weg“.

[2]) Haydn, der Lessings „Lob der Faulheit“ so genial komponiert hatte, konnte mit diesen tugendhaften Versen nichts anfangen, wie ja auch Mozart der von Tugend triefende Don Ottavio bei weitem nicht so geglückt ist, wie der „dissoluto punito“. Und in den Darstellungen der klugen und törichten Jungfrauen in der bildenden Kunst wirken die klugen Mädchen meistens sehr langweilig, während die törichten von den Malern und Bildhauern mit allen Reizen geschmückt erscheinen.

[3]) Nicht in jeder. Vielleicht waren es gar zu minutiöse, unnötige Vorschriften solcher Art, die den Komponisten über van Swietens Bevormundung zu klagen veranlaßte.

„Diese Instrumente müssen, wenn sie genannt sind, auch gehört, und zwar bis zu dem letzten Absatze des Chores immer gehört werden. [Haydn läßt erst die Oboe, dann Klarinette etc. ertönen.] Indem sie aber nicht, als an einem Orte versammelt, sondern als bei verschiedenen Haufen zerstreuet, vorgestellt sind, so müssen sie auch verschiedene Melodien und verschiedenen Rhythmus haben, und bald die eine, bald die andere Melodie vorbringen. So könnte für die Fiedel der deutsche Walzer, für die Pfeifen und Trommel das Juch-he dienen, die Leyer und der Dudelsack manchmahl zu dem Walzer sich hören lassen. Die Contratempi dürften die Zerstreuung der Instrumente gut andeuten.“

Es braucht dabei wohl nicht erst auf den Wiener Walzer bei der Begleitung der Worte „Nun tönen die Pfeifen“ und auf die höchst wirksamen Synkopen der Singstimmen beim Tanzchor hingewiesen zu werden.

Auch im letzten Teile des Werkes versagt es sich van Swieten nicht, eine Reihe von Ratschlägen zu geben, deren erste ein wenig naiv anmutet:

„Die Einleitung mahlt die dicken Nebel, womit der Winter anfängt. Die dicken Nebel müssen zur Begleitung dienen; vielleicht werden ausgehaltene tiefe Töne dazu dienlich sein.“

Nicht so gehorsam wie bei dieser Stelle war der Komponist bei der Notiz zum Rezitativ der Sopranistin:

„Wo Hanne das Wort nimmt, hört die Begleitung auf, damit die Cacatine oder das in Tempo, das begleitet seyn soll, mehr vortrete“ — während er die beiden folgenden wieder durchaus beherzigt hat:

„Recitativ ohne Begleitung. Lukas! Der Erde Bild ist nun ein Grab etc.“

Bemerkung: „Hier könnten die ausgehaltenen tiefen Töne zur Begleitung wieder eintreten, um die einförmige, traurige Gestalt der Erde darzustellen.“

Simon:

Am Rocken spinnen die Mütter,
Am laufenden Rade die Töchter . . . . .

Bemerkung: „Bey den letzten Versen könnte das Knurren der Spinnräder zur Begleitung eintreten, und am Ende des Recitativs alsdann das Spinnerlied mit dem Chore der Weiber und Mädchen gleich einfallen.“

Fast am glänzendsten zeigt sich aber van Swietens Scharfblick und Spürsinn jetzt gegen den Schluß des „Winters“. Er verwirft hier nämlich ganz, was Thomson gibt. Bei diesem findet der in der eisesstarren Öde herumirrende Wanderer den Tod; van Swieten läßt ihn dagegen nach allen Schrecken des winterlichen Dunkels ein freundliches Licht erblicken, das ihn mitten in das warme, behaglich-heimelige Milieu einer ländlichen Spinnstube führt. Aber nicht nur diese für die heitere Stimmung des Ganzen notwendige Er-

findung macht dem Textdichter Ehre, sondern vor allem weiß er sie für musikalische Zwecke auszunutzen. In dieser günstigen Situation legt er nämlich geschickt gewählte Lieder ein, die um so reizvoller sind, als bisher die ganze Dichtung reimlos war. Zuerst kommt ein Spinnerlied aus Bürgers Gedichten, das zur Komposition förmlich herausfordert[1]), dann aber das reizende, aus dem Französischen der Frau Favart übersetzte Scherzlied Johann Felix Weißes „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt"[2]) aus dem Text zu Johann Adam Hillers Singspiel „Die Liebe auf dem Lande" (1768). Ja, van Swieten tut noch mehr: er, der von Haydns Bearbeitungen der „Schottischen Lieder" wußte, erkennt nicht nur die musikalische Verwendbarkeit der Bürger-Weißeschen Gedichte für Haydn, sondern regt sein Können noch durch eine für jene Zeit ungewöhnlich weitschauende Notiz an, in der er an die Volksliedbestrebungen Herders, Goethes, Bürgers musikalisch (als einer der allerersten[3]) anknüpft:

Bemerkung: Zum Spinnerliede wird eine Melodie wie sie für alte Volkslieder gewöhnlich war, gut passen.

Notabene: Schottische Lieder.

Nach alledem kann es nicht mehr zweifelhaft sein, daß van Swieten für Haydns „Jahreszeiten" weit mehr getan hat, als auch ein guter Textdichter sonst zu tun pflegt. Höchstwahrscheinlich hat Haydn auch bei der Komposition der „Schöpfung" seine Winke befolgt. Jedenfalls lernen wir aus dem neugefundenen Manuskript das folgende: so unsympathisch der inhumane und hochfahrende Mann persönlich uns sein mag, seine Verdienste müssen mehr gewürdigt werden, als es bisher geschehen ist, und er wird den einsichtigsten Beratern und geschicktesten Librettisten anzureihen sein, die ein Komponist je gefunden hat.

---

[1]) In der Tat war es bereits vor Haydn von zehn Musikern komponiert worden, keiner aber hatte vor van Swieten den Einfall gehabt, den Refrain durch den Chor aufnehmen zu lassen. — Bürgers einfacher Beginn: „Hurre, hurre, hurre" ist von van Swieten merkwürdigerweise in „Knurre, schnurre, knurre" geändert worden.

[2]) Auch bei diesem Liede rührt die wirksame Einfügung des erst drohenden, dann ermunternden Chors („Ei, ei, ei, ei, was soll das sein?" „Das klingt recht fein" usw.) ausschließlich von van Swieten her, der übrigens die letzte, die Moral enthaltende Strophe Weißes:

So täuscht man einen Bösewicht,
Der uns zu täuschen meint

fortgelassen hat. (Einen ähnlich weisen Kunstinstinkt bewies später Schubert durch die Streichung des moralisierenden Schlusses von Schubarts „Forelle".) van Swieten hat seine Einlage erst „Märchen", später „Romanze" überschrieben.

[3]) Außer mit den Schottischen Liedern hat sich Haydn nicht mit Volksliedertexten beschäftigt, ebensowenig Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert. (Wie anders Weber!) Über das geringe Echo, das die mächtige von Weimar und Göttingen ausgegangene Bewegung für Volkslieder gerade bei den großen Komponisten geweckt hat, werde ich an geeigneter Stelle einmal zu berichten suchen.

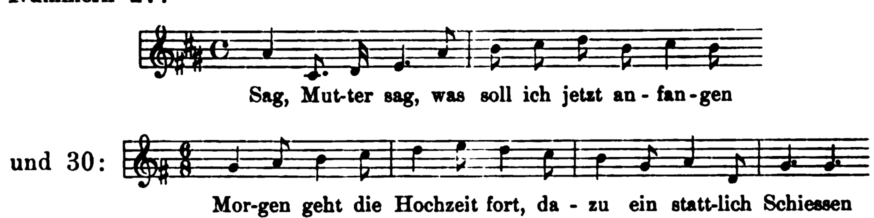
Das Notenbuch der Zeumerin.

Von
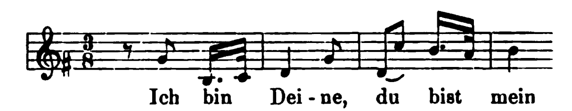
Hermann Kretzschmar.

Zu den Berufszweigen, die auszusterben drohen, gehört mit den Frachtfuhrleuten und Lohnkutschern auch der ehrenwerte Stand der Notenschreiber, und die Fertigkeit, Töne durch Schriftzeichen eigenhändig zu fixieren, schickt sich an, eine Geheimkunst von Komponisten, Konservatoristen und Musikhistorikern zu werden. Unwiederbringlich sind die Zeiten dahin, wo man Partituren von Opern, Kantaten, Sinfonien statt vom Autor vom Kopisten kaufte und die Leute, die lieber nach geschriebenen als nach gedruckten Noten musizieren, sind heute noch seltener als die Anhänger der Gänsefeder. Vor hundert und hundertdreißig Jahren war das noch völlig anders. Burneys Tagebuch und Breitkopfs thematischer Katalog stellen — mit verschiedener Begründung, aber in der Sache übereinstimmend — fest, daß der Notendruck gegen die Konkurrenz der geschriebenen Noten nicht aufkommen könne. Heute sind die geschriebenen Noten auch aus der Hausmusik, in der sie sich am längsten, nämlich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, behaupteten und die sie ehemals fast völlig beherrschten, so gut wie verschwunden. Diese Wendung wird der zukünftigen musikalischen Geschichtsforschung sehr zugute kommen: sie wird über die Musik unserer Zeit auf Grund eines viel lückenloseren Materials Auskunft geben können, als es uns für die vergangenen Jahrhunderte zur Verfügung steht. Denn Handschriften sind bekanntlich viel vergänglicher als die von vornherein zahlreicheren Drucke und am vergänglichsten sind die für den alltäglichen Hausgebrauch bestimmten Stücke. Hieraus ergiebt sich, daß die wenigen erhaltenen Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts, die der Hausmusik der Zeit gewidmet sind, besondere Wichtigkeit haben. Sie ergänzen das aus den gedruckten Theorien und Kompositionen hervorgehende Bild des alten Musikwesens nach mehr als einer Richtung und hellen die wirklichen Verhältnisse in Lehre und Unterricht, in Fragen des Zeitgeschmacks, der Beliebtheit einzelner Komponisten, der Bedeutung verschiedener Kompositionsgattungen und der in ihnen konkurrierenden Richtungen oft ganz überraschend auf, sie nötigen nicht selten zu einer vollständigen Korrektur der aus den
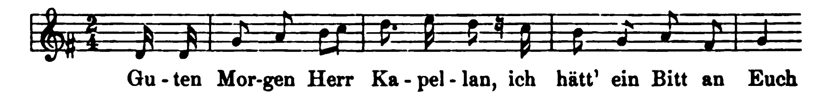
Drucken abgeleiteten Vorstellungen. Nach den gedruckten Liedersammlungen scheint es beispielsweise, als ob gegen das Ende des 17. Jahrhunderts das volkstümliche deutsche Lied dem Kunstlied ganz gewichen sei. Denn Rists Hamburger Schule mit ihrer gewaltsamen Einfachheit hat da abgedankt, die Sachsen und Nürnberger aber pflegen ausschließlich das mit seinen Sinfonien, Zwischenspielen und Nachspielen anspruchsvolle Orchesterlied. Aus den aus dieser Zeit vorhandenen Berliner und Münchner Handschriften ergiebt sich dagegen, daß die volkstümliche Richtung noch zahlreiche Freunde bei Hoch und Niedrig hat und daß sich die Komponisten, namentlich in Süddeutschland, noch ganz vorzüglich auf guten Volkston verstehen. Eine der Münchner Handschriften [1]) enthält wahrscheinlich sogar wirkliche Volkslieder, so in den Nummern 27:



Dem ersten begegnen wir in einer Altarie der Zachow'schen Pfingstkantate: „Nun aber gibst du Gott“ in folgender Fassung:



dem zweiten in einer Stuttgarter Handschrift aus der Mitte des 18. Jahrhunderts [2]) in nachstehender Variation:

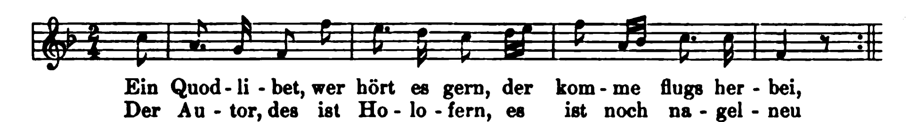


wieder. Ähnlich tritt das Quodlibet in den Drucken sehr zurück: im 17. Jahrhundert fehlt es bis auf den „Musikalischen Leutespiegel“ von 1687 ganz, im 18. Jahrhundert beschränkt es sich auf das „Augsburger Tafelkonfekt“ von 1733. Aber nach der oben angeführten Stuttgarter Handschrift wie nach dem bekannten Liederbuch der Baronin Luise von Crailsheim muß die Textmengerei in der Hausmusik der Bachschen Zeit allgemein beliebt gewesen sein; nach den Stuttgarter Stücken zu schließen waren aber die Gedichte mehr derb als witzig, auch die Musik bleibt an guter Laune und Beweglichkeit weit hinter der Rathgebers zurück und begnügt sich damit, einen fidelen Tanzton einzuhalten.

[1]) Mus. Ms. 1662.

[2]) Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart. Mus. 4° Nr. 5, aa.

Eine Probe davon mag die Melodie der Nr. 34, die sich in mehreren Handschriften findet, also wohl ein Favoritstück war, geben:



So wie über Lied und Quodlibet bieten die Handschriften über jede Art von Hausmusik, die in ihnen vertreten ist, wichtige und wesentliche geschichtliche Informationen. Dem Inhalt nach kann man sie in Liederbücher, in Klavierbücher, in Bücher für Gesang und Spiel gruppieren. Bei den Stücken dieser dritten Gruppe gesellt sich zu den Liedern und Arien, zu den Tänzen und Sonatensätzen fürs Klavier (neben dem im letzteren Falle oft auch eine Flöte oder Violine mitwirkt) gern auch etwas Theorie: Anweisungen für Fingersatz oder für Generalbaß. Allgemein bekannt ist dieser Typ aus den Noten- und Klavierbüchern der Bach'schen Familie; zu ihm gehört auch das „Notenbuch der Zeumerin“, über das hier seiner Wichtigkeit wegen etwas eingehender berichtet werden soll.

Die der Fürstlich Reußschen Landesbibliothek zu Gera gehörige Handschrift füllt einen durch einfache braunmelierte, mit grünem Rücken und Vorstoß versehene Pappdeckel geschützten Band von 17 cm Höhe und 21 cm Breite. Auf der Innenseite des Vorderdeckels steht rechts unten von einer etwas ungeübten Hand, die im Buche selbst nicht wieder sichtbar wird und mit einer jüngeren Tinte geschrieben: „C. F. Zeumerin“. Wer diese Zeumerin und ihre Familie war, ist noch nicht festgestellt[1]), wir wissen auch nicht, ob das Buch für das Fräulein oder die Frau angelegt war, wahrscheinlich aber hat sie es, ehe es in die Fürstliche Bibliothek kam, kürzere oder längere Zeit besessen und jedenfalls berechtigt die Eintragung ihres Namens dazu, es auf ihn zu taufen.

Vom ersten Blatt, dem sogenannten Schmutzblatt, auf dem vielleicht doch der Titel, der Zweck des Buches und die Person angegeben gewesen ist, für die es ursprünglich bestimmt war, ist nur ein fingerbreiter Rand erhalten und der Hauptteil gerade so wie beim Schlußblatt einem Vandalismus oder einem unreinen Gewissen zum Opfer gefallen. Ebenso sind gegen das Ende des Buches die Blätter 132 und 133 bis auf einen kleinen Streifen herausgerissen.
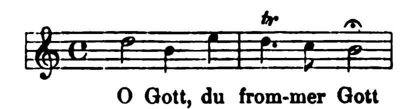
---

[1]) Herr Rentmeister Müller, dem die Bibliothek untersteht, schreibt unterm 23. 2. „Das Notenbuch habe ich vor einiger Zeit auf dem Bibliotheksboden in einer alten Kiste unter wertlosen Papieren aufgefunden. Es war in demselben Zustande, wie es jetzt in Ihren Händen ist. Ich habe es aufbewahrt, weil mich die alten Tänze Bonrée, Gigue, Sarabande usw., die sich ja auch in den Suiten von Seb. Bach wiederfinden, interessierten ..... Über den Namen der Zeumerin kann ich leider keine sofortige Auskunft geben. Sie hat sicher nicht in Gera gewohnt, da im ganzen 18. Jahrhundert, wenigstens aber in der ersten Hälfte desselben, der Name sich in Gera nicht vorfindet. Er weist vielmehr auf das Reußische Oberland oder Voigtland hin.

Auf ihnen haben zwei Lieder gestanden, die, nach den stehengebliebenen Resten zu schließen, im Text obszön gewesen zu sein scheinen. Im ganzen aber ist das Buch sehr gut erhalten und auch gut geschrieben. Die Schrift zeigt zwei Hauptschreiber, der erste, dessen Züge sehr regelmäßig, aber etwas steif sind, hat die ersten 14 Blätter allein gefüllt; mit Blatt 15 tritt eine andere, eine entschiedene Musikerhand, die die Noten schnell und mit sichtlichem Schwung hinwirft, ein. Sie hat bis zum Schluß ausgehalten, sich aber zuweilen von ebenfalls routinierten Hilfskräften vertreten lassen. Das ganze Buch besteht aus 138 Blättern, zwanzig davon (Blatt 60—80) sind unbeschrieben, die anderen enthalten auf Vorder- und Rückseite je drei mit dem Rostral gezogene Doppelsysteme, die Linien für die linke Hand sind im Baßschlüssel notiert, die der rechten bei Liedern wie Spielstücken im Diskantschlüssel, der Violinschlüssel ist nur einmal bei einer Flötensonate verwendet. Bei Liedern mit vielen Versen hat die Seite nur ein Notensystem.

Für die Zeit, in der das Notenbuch der Zeumerin entstanden ist, gibt Blatt 14 einen dokumentarischen Anhalt: da steht unten rechts auf der linierten, im übrigen leer gelassenen Vorderseite: „Den 7. März 1735," die nächsten vier Blätter können wir noch ins gleiche Jahr setzen; mit der Rückseite von Blatt 18 aber stehen wir aus Gründen, die bald folgen werden, vor dem Jahre 1736. Ihm und den nächsten Jahren gehört der Hauptteil der Musik an.
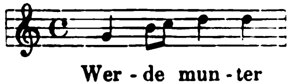
Inhaltlich teilt sie sich in 1. Choräle, 2. Tänze fürs Klavier, 3. Harmonielehre, 4. Klavier- und Instrumentalsätze verschiedener Art, 5. Gesänge.

Die Choräle sind in zwei getrennten Posten gegeben. Der erste (Blatt 1—7) enthält 13 Nummern, die deshalb angeführt werden dürfen, weil ihre Aufnahme in das Hausbuch auf besondere Beliebtheit schließen läßt. Es sind 1. Treuer Gott, ich muß dir klagen; 2. O Gott, du frommer Gott; 3. Alle Menschen müssen sterben; 4. Befiehl du deine Wege; 5. Werde munter mein Gemüte; 6. Wach auf mein Herz und singe; 6. Warum soll ich mich denn grämen; 7. Ach daß nicht die letzte Stunde; 8. Gott, mein Gott, du wirsts wohl machen; 9. Wie selig ist ein gut Gewissen; 10. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen; 11. Straf mich nicht in deinem Zorn; 12. Jesu, meines Lebens Leben; 13. Jesu Leiden, Pein und Tod! Die Nummern 3, 4, 5, 11 und 13 gehören noch heute zu den bekanntesten, auch Gellerts „O Gott, du frommer Gott" wird noch viel gesungen, die Geraer Melodie:



ist aber heute auch in Gera durch die von Schicht verdrängt, bei den fünf anderen zeigen die Melodien Abweichungen von der allgemein üblichen

Fassung, die zum Teil beträchtlich und die keine Verbesserungen sind. Nr. 5 beginnt:



In Nr. 11 lautet die vorletzte Zeile:
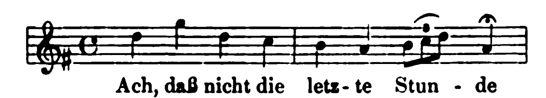


Nr. 6 ist folgendermaßen:



also sehr unvorteilhaft rhythmisiert. Man sieht aber auch aus diesen Beispielen wieder, was für eine Rolle die Choralvarianten in der Blütezeit des Partikularismus spielten. Sie allein schon erklären zur Genüge warum Seb. Bachs Kirchenkantaten nicht über Leipzig hinauskamen. Denn die Geraer Lesarten stehen nicht für sich allein, sondern jede weitere Liederhandschrift des 17. und 18. Jahrhunderts, sofern sie Choräle enthält, bringt andere dazu.

Daß die Nummern 7—11 als Arien bezeichnet sind, läßt sich einigermaßen stilistisch erklären: sie haben als zum Sologesang bestimmte Hauschoräle bewegteren Rhythmus und mehr Figuren als die gewöhnlichen Gemeinde- und Kirchenchoräle. Nur fragt man sich, wie der ganz schlichte Satz von „Straf mich nicht in deinem Zorn“ in diese Gruppe geraten konnte. Außer ihm ist keiner dieser Arienchoräle in den allgemeinen Choralschatz oder in die Hausmusik aufgenommen worden, die Melodien sind, wie folgende Probe zeigt:



technisch nicht leicht und im Ausdruck wenig glücklich. Sie interessieren aber geschichtlich als Ableger einer ehemals allgemein üblichen Praxis, die von jedem Kantor voraussetzte, daß er als Choralkomponist seinen Mann stellte. Bis ins 19. Jahrhundert hinein sind solche Choralhefte von an Ort und Stelle anerkannten und die Aufnahme ins Landeschoralbuch als größten Triumph ersehnenden Musikern auch in Druck gekommen, die Hauptmasse dieser Arbeit ist nur handschriftlich verwahrt worden und zugrunde gegangen.

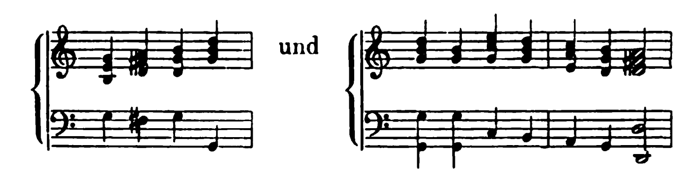
Der zweite auf Blatt 15 und 16 folgende Posten von Chorälen unterscheidet sich von dem ersten durch seine Stellung zur Fermatenfrage. Im allgemeinen hat die deutsche Musik keine Ursache, auf die Choralfermate, die in neuester Zeit glücklicherweise wenigstens doch von den Zwischenspielen

wieder befreit worden ist, stolz zu sein. Man freut sich deshalb über jeden Beweis, aus dem hervorgeht, daß frühere Zeiten ohne diesen Notbehelf schlecht singender Gemeinden ausgekommen sind. Von allgemein bekannten, gedruckten Sammlungen bieten ihn Albert und Adam Krieger, von Handschriften die Ulmer der Julie Miller (Tochter des Sigwartdichters) und die der Zeumerin in der zweiten Choralpartie. Hier hören wir den Schluß von „Was Gott tut das ist wohlgetan“ in dieser Form:



Das ist also dieselbe Frische, in der die englischen Dissenters ihre Hymnen vortragen.
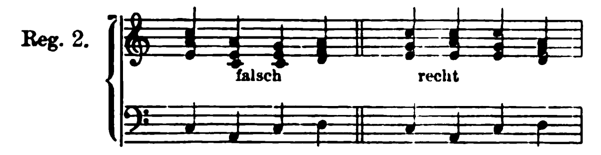
Durchschnittlich sind die Choräle, wie später auch die Lieder, im üblichen zweistimmigen Satz (Baß und Sopran) notiert, setzen also Spieler voraus, die frei zu akkompagnieren verstehen. Jedoch hört man, wie Bachsche, Händelsche Sonaten und zahlreiche Liederdrucke beweisen, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf, dem Akkompagnateur ganz freie Hand zu lassen. Hier, in den Chorälen unserer Handschrift, hat er namentlich an den Schlüssen gebundene Marschroute, da sind die Akkorde häufig fünfstimmig, also so voll als möglich ausgesetzt, an etlichen Stellen ist der Baß verdoppelt, an anderen der Melodiestimme die untere Terz hinzugefügt. Diese Art von zweistimmigem Choralgesang scheint sehr beliebt gewesen zu sein. In dem Choral „Jesu, meines Lebens Leben“ wird durchgeführte Vierstimmigkeit versucht. Da finden sich denn ziemlich unschöne Sachen, wie:



die den durch die Schriftzüge schon nahegelegten Dilettantencharakter des ersten Schreibers zur Gewißheit machen. Seinen Kursus im Generalbaß wird auch er durchgemacht haben, denn der war in der älteren Zeit nicht bloß für Fachmusiker, sondern für jeden Klavierspieler obligatorisch. Nur aber beschränkte er sich aufs Nötigste, nämlich darauf, daß die Schüler, die ja nicht Kompositionsunterricht, sondern nur Unterweisung in der Harmonie brauchten, die zum Baß gehörigen Akkorde richtig anzugeben lernten; die Stimmführungsregeln, die heute die Fertigkeit im Bestimmen und Hören der Akkorde geradezu bedrohen, kommen in den alten Generalbaßlehren für Dilettanten ziemlich kurz weg. Die in unserem Notenbuch enthaltene Harmonielehre ist aber die allerkürzeste, die sich bis jetzt gefunden hat. Sie nimmt mit den Notenbeispielen noch nicht ganz zwei Seiten ein und besteht aus folgenden Regeln:

Reg. 1. Zu einer Note im Generalbaß, wo keine Signatur steht, wird ordinär mit der rechten Hand die 3. 5. 8., welches ein Akkord genannt wird, zusammen gegriffen.

Reg. 2.



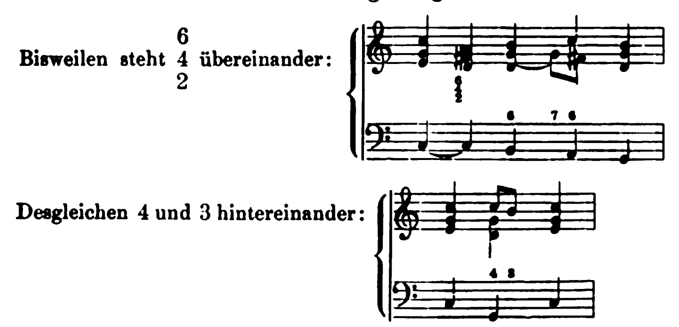
Es dürfen niemals zwei Oktaven oder Quinten miteinander zugleich fortgehen.

Reg. 3. Es ist auch nötig zu wissen, was motus rectus und motus contrarius sei. Motus rectus ist, wenn beide Hände sich auf- oder niederbewegen, motus contrarius ist, wenn beide Hände entweder zusammen- oder voneinanderlaufen.
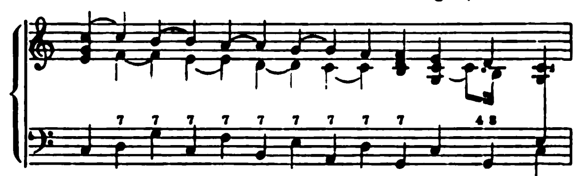
Reg. 4. Zu 6 gehört 3 und 8va, wo viele 6 aufeinander folgen, bleibt die 8 weg und muß die 6 im kleinen Finger liegen.

Bisweilen steht 6 4 2 übereinander:

Desgleichen 4 und 3 hintereinander:
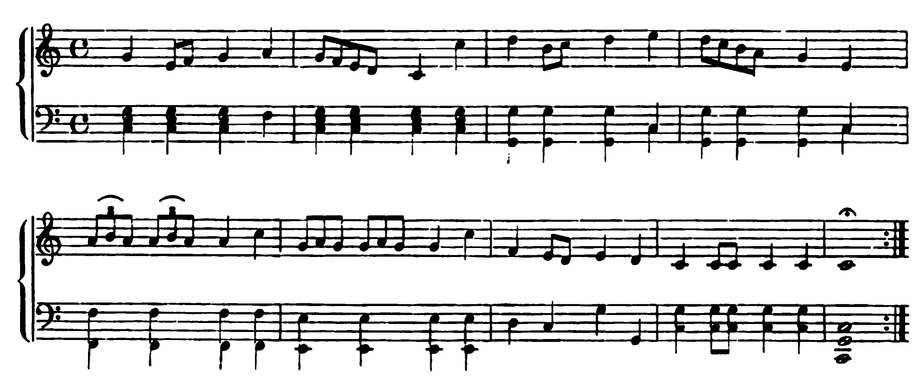


Zur 7 gehört 3 und 5. Wo viele 7 aufeinander folgen, bleibt die 5 weg:



NB. Wenn eine 7 oder 4 vorkommt, so müssen selbige schon im vorigen Griffe liegen.

Das Beachtenswerteste an dieser originellen Generalbaßlehre ist, daß nirgends von Stimmen, sondern nur von Händen und Fingern die Rede ist. Damit schloß sich der Verfasser dem allgemeinen Brauch der Zeit an und gab dem Klavierspieler einen handfesten Anhalt. In dem Mangel an Ordnung und Vollständigkeit ist seine Unterrichtsweise individuell: er erledigt mit vier Regeln die Behandlung der Dreiklänge, vergißt aber den Quartsextakkord. Die Dissonanzen gibt er als Anhang und wie sie ihm gerade einfallen, der Septimenakkord in der Grundform kommt erst nach der letzten Umkehrung, dem Sekundakkord, und dazwischen wird aufs Geratewohl schnell noch der Terzvorhalt eingeschoben. Immerhin war mit diesen Regeln und Bemerkungen ein Grund des Wissenswertesten gelegt, dessen weiterer Ausbau dem Schüler und der weiteren Erfahrung überlassen werden konnte. Heute erfährt von hundert Klavierspielern die gute Hälfte vom Harmoniewesen gar nichts und die Fertigkeit im Hören macht traurige Rückschritte.

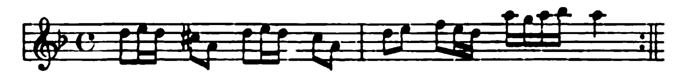
Die Partie Klaviertänze, die der eben mitgeteilten Harmonielehre vorhergeht, besteht aus zwei Märschen und zwei Menuetten. Wer von dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach oder von dem Klavierbüchlein Friedemann Bachs ausgeht, wird erstaunt sein, hier keine Präambulums, Allemanden, Kuranten, Sarabanden, Giguen zu finden. Die Sache liegt jedoch so, daß die Bachfamilie die Ausnahme, die Zeumerin die Regel vertritt. In den Klavierdrucken herrscht die Suite, in den Handschriften tritt sie bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz zurück. Die offiziellen Sätze der Klaviersuite nach französischem Muster kommen auch in ihnen vor, aber nicht in der suitenmäßigen Reihenfolge, und neben ihnen stehen oft in erdrückender Mehrheit Tanzsätze im alten deutschen Stil. Sie sind hier durch die beiden Märsche vertreten, insbesondere den ersten, der die Überschrift „Der Jenaische Marsch" trägt und in seinem ersten Teile folgendermaßen lautet:



Dieser „Jenaer" verdient's seiner Triolen wegen, daß er einen eignen Namen führt; er repräsentiert ein kleines Stückchen der Originalität, die in den alten Zeiten auf allen Gebieten, auch in der Musik, reicher gedeihen konnte. Ganz besonders blüht sie da in der Tanzkomposition und das erfährt man nur aus den Handschriften und aus ihrer Fülle von Charaktertänzen, die meist schon in ihren Namen den Hinweis auf besondere Bodenständigkeit, auf Zusammenhang mit dem Leben und mit Land und Leuten erbringen. Es wäre zu erwägen, ob wir nicht einmal aus diesen handschriftlichen Quellen eine Auslese solcher eigentümlichen alter deutscher Tänze in einen Denkmälerband zusammenstellen wollen. Von den in Betracht kommenden Quellen würde dann die schon genannte Ulmer Handschrift der Millerin, noch mehr aber das „Dantzbüchlein" des Johann Friedrich Dreyßer[1]) von 1720 zu berücksichtigen sein. Einige Überschriften aus diesem Dreyßerschen Büchlein mögen den Sachverhalt veranschaulichen: Gesgen, Hahntanz, Husarentanz, Kapuzinertanz, Prinz Georg, Bauerntanz, Jägerleut, Kußtanz, Dragonermarsch, Müllertanz, Englischer Tanz, Kupferschmidt, Roland, Schwabentanz, Schönste Rosenlust, Englische Mühle,

[1]) Im Besitz des Herrn Professor Dr. Adolf Sandberger in München.

Tekkolymarsch, Judenmarsch usw. Die wenigen Fremdlinge dieses Registers, von denen nur der Rigaudon zu allgemeinerer Anerkennung gekommen ist, stören seinen deutschen Charakter ebensowenig, als die paar poetisierenden Namen der Wucht und Kraft Eintrag tun, mit der hier unterschieden wird, nämlich nach Volksstämmen und Ständen, d. h. also nach fest, deutlich und allgemein faßlich umschriebenen Arten. Dem entspricht auch die Musik: die Sätze sind kurz, aber Melodie und Rhythmus außerordentlich eindringlich. Daß man da an neuere Skandinavier und Slaven erinnert wird, ist nicht zufällig, das Volksgut, das sie uns präsentieren, ist alt, stammt aus derselben Zeit, wie diese deutschen Kerntänze. Ein Satz, wie die Nr. 37 bei Dreyßer:



könnte ohne weiteres der Peer-Gyntmusik oder einem Hefte „Ungarischer“ einverleibt werden. Daß diese alte deutsche Tanzmusik auf unsere Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts nicht ohne Einfluß gewesen ist, liegt auf der Hand. Nur äußert er sich nicht in ihren auf modernen und französischen Boden gestellten Suiten, sondern an anderen Stellen. Bachs Thema des ersten Satzes des C dur-Konzerts für drei Klaviere z. B. ist ein alter Husarentanz, den die Ulmer Handschrift der Millerin verzeichnet.

Das vorhin mitgeteilte Bruchstück des Jenaer Marsches, von dem diese Abschweifung ausging, befremdet durch die Fermate. Stände sie vereinzelt, würde man sie als einen Schreibfehler ansehen dürfen, aber da sie in zahlreichen späteren Menuetts der Zeumerin bei jeder Klausel wiederkehrt, ist ein Versehen ausgeschlossen. Wir haben also die Tatsache festzustellen, daß — glücklicherweise nicht allgemein — in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Ruhezeichen versucht hat, vom Choral aus in die Tanzmusik überzugreifen. Man kann nun zweifellos auch Tänze durch eingelegte Haltepunkte beleben, aber als Regel und Manie sind sie unleidlich.

Die vierte Abteilung unseres Notenbuches, in der diese Menuetts mit den Fermaten kommen, ist mit ihren 45 Nummern die stärkste der Handschrift und geschichtlich dadurch interessant, daß sie mit einer ganz eignen Deutlichkeit zeigt, welche Bedeutung Sperontes mit seiner „Singenden Muse an der Pleiße“ auch für die Instrumentalmusik seiner Zeit gehabt hat. Seinen Spuren auch nach dieser Seite nachzugehen, hat das bisher bekannte und durchgearbeitete Material keine Veranlassung geboten. Diese Sachlage erfährt aber durch das Notenbuch der Zeumerin eine Änderung, denn der doch immerhin beträchtliche Hauptposten ihrer Klaviermusik steht ganz unter dem Zeichen des Sperontes und bedeutet gegenüber dem vorhin erörterten ersten Klavierteil des Buches eine vollständige Umwälzung des Geschmacks. Der Bruch mit dem altdeutschen Stil ist schon dadurch ausgesprochen, daß der Marsch jetzt nur mit einem einzigen Stück vertreten ist, es verschwindet unter der Masse entschieden
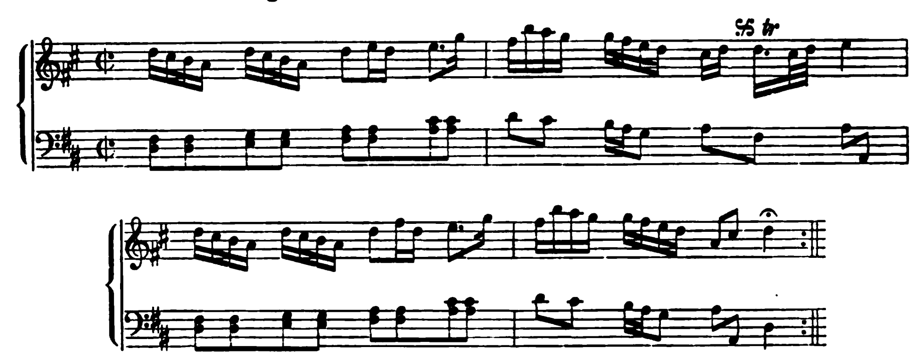
Sperontischer Musik. Will man das klar machen, so kann die Frage nach dem Schwerpunkt der „Singenden Muse“ nicht umgangen werden. Die bekannte Antwort: Anschluß des deutschen Liedes an das französische enthält die Lösung des Problems nicht. Wäre Sperontes den französischen „Odes Bachiques“ gefolgt, so würde die „Singende Muse“ viel reicher an Trinkliedern sein, als das der Fall ist; daß sie aber mit den französischen Sammlungen die Herrschaft des Tanzliedes gemein hat, beweist gar nichts. Denn dieses Tanzlied war keine französische Spezialität, sondern von alters her ein internationaler Liebling der Gesangswelt und in Deutschland zu höherem Ansehen gelangt als anderwärts durch die Haßlersche Schule, die es mit ihren Chorsätzen auf eine hervorragende künstlerische Stufe hob. Zweitens ist es ausgeschlossen, daß Sperontes mit seiner „Singenden Muse“ auf eine Sammlung von „Favoritstücken“ hinauswollte. Nur verschwindend wenige Stücke aus ihr lassen sich vor 1736 nachweisen und unter diesen wenigen ist keins, bei dem eine weite Verbreitung festzustellen oder nur anzunehmen wäre. Was Sperontes wollte und zu bieten hatte, sagt er auf dem Titel mit den Worten: „die neuesten und besten Stücke“. Nur meint er mit den Stücken nicht einzelne Exemplare, sondern Gattungen und Arten. In diesem Sinne war sein Versprechen keine Übertreibung, sondern da hatte er der Zeit wirklich Neues zu bieten, voran mit den Polonäsen, die zwar, wie aus Bach und Händel hervorgeht, nicht absolut unbekannt, aber doch noch selten und selbst in ihrer polnischen Heimat noch verhältnismäßig jungen Datums waren. Es sieht ganz so aus, als ob Sperontes, auf seine schlesische Abstammung und auf den Polenverkehr der Leipziger Messen gestützt, sein Sammelwerk in erster Linie auf Polonäsen hätte anlegen wollen, denn sie füllen fast ein Drittel des ersten Teils. Manchmal bringt er sie in kleinen Stößen hintereinander, dann scheinen seine Lieferanten zu pausieren, schließlich ihn im Stich zu lassen. Da hilft er sich denn mit Ersatzstücken, unter ihnen bemerkenswerterweise auch mit den altbeliebten Märschen, am meisten aber mit Menuetts. Sie werden schließlich an Stelle der Polonäse das Hauptstück der „Singenden Muse“. Ganz dieselbe Entwickelung finden wir nun bei der Zeumerin. Sie bringt es bis zur Nr. 25 auf 9 Polonäsen, von der 29. Nummer ab treten dafür die Menuetts oder wie sie hier genannt werden: „Fantasie, Tempo di Minuetto“ oder „Vivace, T. d. M.“, im ganzen 13 an Zahl, ein. Auch die übrigen Tanzarten der „Singenden Muse“ sind bei der Zeumerin vertreten, der Murky darunter, mit der die Marpurg'sche Abstammungstheorie scheinbar bestätigenden französischen Benennung: Mourquois. Der erste, die Nr. 5 der Abteilung, ist des Sperontes berüchtigtes: „Ihr Schönen höret an“. Diese Anfangsworte stehen übergeschrieben. Das Lied mit sämtlichen fünf Versen schließt auch das Notenbuch; über die dritte Stelle, an der es in ihm auftritt, wird noch besonders zu sprechen sein. Nicht bloß die Zeumerin war diesem Stück besonders zugetan, seine Beliebtheit läßt sich auch aus anderen Handschriften be-

legen.[1]) Sie gründet sich auf Text und Melodie. Jener[2]), der — nebenbei bemerkt — unter den unabweisbaren, für jedermann selbstverständlichen Tagesgeschäften das Musizieren anführt, erregte Aufsehen, weil er, wenn auch ziemlich zahm, die gelehrten Frauen und Amazonen aus dem Kreise des damals noch allmächtigen Gottsched verspottete, die Melodie aber macht ihn zu einem keck-drolligen Bänkelsängerstück und wenn sie, was man mit Buhle für sehr wahrscheinlich halten kann, wirklich von Seb. Bach stammt, gereicht sie ihm durchaus nicht zur Unehre. Auch der zweite Murky der Zeumerin ist der „Singenden Muse" entnommen[3]), der dritte und letzte hat eine andere Quelle. Von den Polonäsen der vierten Abteilung sind die zweite und dritte in der „Singenden Muse" heimisch[4]), die anderen, deren Ursprung zurzeit nicht nachweisbar ist, sind in der Mehrzahl außerordentlich hübsch. Die übrigen Klavierstücke gehören zu den Familien der Arien (4), Bourée (4), Sarabanden (3), Gigue (2), Kuranten (2), Allemande (1), Passepied (1). Sie repräsentieren also ziemlich reichlich Suitengut, aber es ist merkwürdig und wohl auf den Einfluß des Sperontes zurückzuführen, daß eine geschlossene Suite nicht vorkommt. Und da in anderen Handschriften sich diese Erscheinung wiederholt, darf man den Schluß ziehen, daß die Suitenform in der Hausmusik und in Dilettantenkreisen nicht beliebt war. Man zog es vor, sich die Stücke, die man hintereinander spielen wollte, frei zu wählen.

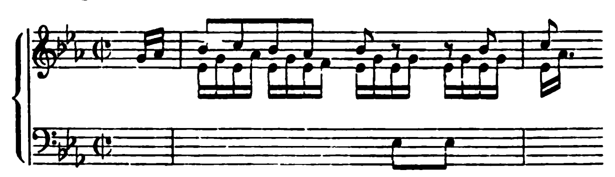
Dagegen enthält die Abteilung eine Sonate und zwar eine nur zweisätzige (Andante und Allegro) für Klavier und Flöte von Ficker. Dieser Komponist, dem Namen nach wahrscheinlich ein Sachse, der noch mit einer Bourée vertreten ist, hat, obwohl er nirgends gebucht ist, über ein sehr liebenswürdiges, volkstümliches Talent verfügt. Der Bourée folgt eine „Gigue di Graff." Das könnte entweder der von Walther mit sechs Violinsonaten (1718) angeführte Johann oder der von Marpurg erwähnte, 1700 in Magdeburg geborene Christian Graff, indes auch ein unberühmter Träger dieses Namens sein. Die Gigue ist sehr flott. Bei einer Aria, einem Vivace und einer Gigue heißt es: di Görner. Damit wird Gottlieb Görner, der Leipziger Universitätsmusikdirektor, gemeint sein, dessen Namen die Studenten in Sachsen und Thüringen sehr bekannt gemacht hatten und der als Klavierkomponist ja auch nach Darmstadt gedrungen ist.[5]) Durch die schlechte Zensur Scheibes und durch die Gerüchte über sein Verhalten zu Bach veranlaßt, nimmt man seine Sachen nicht gerade mit besonderem Wohlwollen in die Hand. Aber siehe da: der Mann der Unordnung, der Görner nach dem kritischen Musicus sein soll, kommt wenigstens in diesen Bagatellen nicht zum Vorschein, sie sind leicht hingeworfene und sehr gefällige

[1]) Siehe Ed. Buhle in der Einleitung zum Sperontesband der Deutschen Denkmäler.
[2]) Vollständig abgedruckt bei Ph. Spitta: Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 148 u. ff.
[3]) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XXXV/VI, S. 67.
[4]) Ebenda: S. 85 u. 46.
[5]) Siehe Eitners Quellenlexikon.

Äußerungen einer frischen, frohen Natur. Der Anfang der Aria mag als Probe seiner Erfindung dienen:
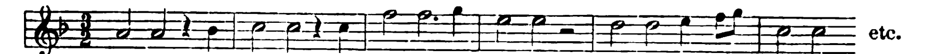


Zu Ficker, Graff und Görner gesellen sich in dem Notenbuch nur noch drei Komponistennamen, aber sie gehören Weltgrößen an: Hasse, Händel, Bach. Daß man im 18. Jahrhundert auch nach Klavierkompositionen Hasses fragte, ist nur natürlich. Die „Zeumerin" hat sich von ihnen eine „Aria" ausgesucht die, wie der Anfang



schon zeigt, im Stile des D. Scarlatti gehalten ist. Wie ungemein dieser, als er neu war, interessiert haben muß, sieht man ja am deutlichsten daraus, daß Sperontes sogar eins seiner Lieder für die überschlagenden Hände einrichtete. Man dürfte sich deshalb wundern, daß er bei der Zeumerin außer durch Hasse nur noch durch ein zweites anonymes Stück vertreten ist, wenn diese Sparsamkeit sich nicht durch die technische Schwierigkeit erklärte. Sie ist auch der Hauptgrund, aus dem die Zeumerin mit andren handschriftlichen Klavierbüchern der Fuge und der Polyphonie möglichst aus dem Wege geht. Von Händel enthält das Notenbuch eine „Aria"
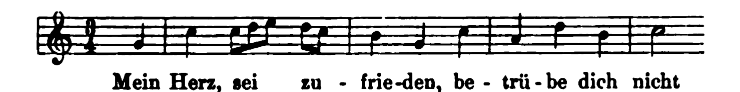


die wenigstens unter seinen bekannten Arien nicht vorkommt. Dagegen dürfen wir das Anfangsstück unsrer Abteilung noch auf Rechnung des Messiaskomponisten setzen. Es trägt zwar keinen Autornamen, aber die Rhythmen, die Melodiegänge (vom 5. zum 6. Takt):
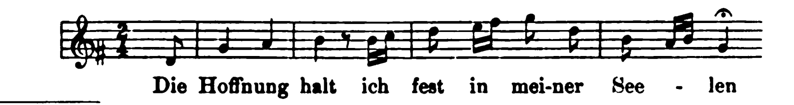


verbieten, an dem Zusammenhang mit der berühmten Rinaldosarabande, die keineswegs eine Normalsarabande ist, zu zweifeln. Möglicherweise ist sie von Hamburg und der Almira aus nach Thüringen gekommen und irgendeinem Kantor allerdings etwas ungenau und ohne den Namen Händels im Gedächtnis hängen geblieben.

Die Nummer 26 ist überschrieben: Sarrabando del Sig: Bach Lips., die folgende: Courante di Bach. Da die Gesamtausgabe der Werke S. Bachs von den beiden Stücken auch unter den Rubriken zweifelhaft und unecht nichts weiß, mögen sie hier vollständig folgen.[1])

Noch stärker als bei den hier behandelten Klavierstücken macht sich der Einfluß des Sperontes in der fünften und letzten Abteilung des Notenbuchs, die 31 als Arien bezeichnete Gesänge bringt, geltend. Sie ist unter den zahlreichen Lebenszeichen der Sperontiden dadurch das wichtigste, daß sie unabsichtlich, aber mit wünschenswertester Klarheit das Prinzip des Sperontes ad absurdum führt. Die Texte, von denen zwei Parodien von Originalen aus der „Singenden Muse" sind, gehören zum kleineren Teil in den Kreis der Tugendlieder, die in der Geschichte des deutschen Liedes mit der Gräfeschen Sammlung zum erstenmal als Aufklärungsplage auftreten, die Mehrzahl sind ausgesprochen geistlich und kirchlich dogmatisch. Alle aber sind mit Tanzmelodien versehen. Nun läßt sich ja weltlicher und geistlicher Ton nicht in allen Fällen scharf unterscheiden und jedermann weiß, wie oft die Komponisten des 18. Jahrhunderts mit Glück für ihre Kirchenmusiken Stücke benutzt haben, deren ursprüngliche Bestimmung profaner Natur war. Aber sie machten bei solchen Übertragungen die Gleichheit oder Verwandtschaft der Stimmungen und Affekte zur Grundbedingung. Ähnlich sind auch unter den Arien der Zeumerin einige, bei denen Text und Musik im Charakter übereinstimmen, es sind fröhliche Stücke wie die Nr. 18:

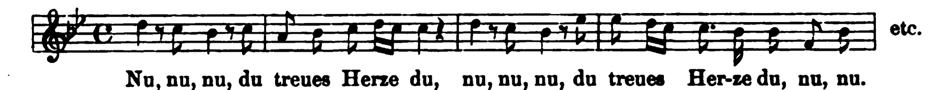


die wie ein gesetzteres Geschwister von Bachs „Mein gläubiges Herze usw." wirkt. Aber das sind Ausnahmen. Die Masse dieser Arien hat eine Musik, die dem Text weder im ganzen noch im einzelnen Rechnung trägt und eine vollständige vokale Verwilderung zeigt. Die Komponisten oder Arrangeure haben nur darauf gesehen, daß die Melodien zur Silbenzahl der Zeilen passen. Wie ihnen Deklamation und Betonung gleichgültig war, zeigt gleich die Nr. 19:
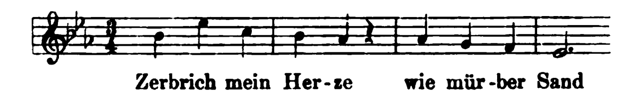


[1]) S. Anhang.
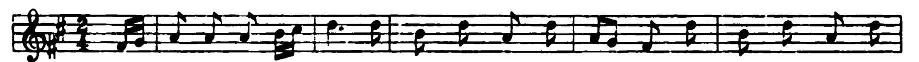
Sie haben es gar nicht gemerkt, wenn sie ins Lächerliche gerieten, z. B. in Nr. 26:
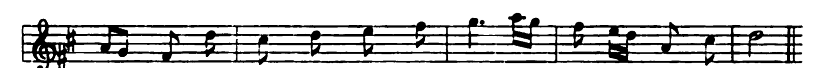


Eine vom Standpunkte der sogenannten absoluten Musik hübsche, gefällige Melodie im Einklang mit dem Versmetrum — das genügte. An den logischen Akzent wurde gar nicht erst gedacht und kein Anstand genommen, Worte der Verzweiflung im vergnügten Ton zu singen. Nr. 31 fängt an:



Ohne es zu merken, geriet man auf diesem Wege in die offenbare Blasphemie. Was ist es andres, wenn man eine ausgesprochene Bummel- und Bänkelmelodie für ein Gedicht benutzt, das frommen Himmelstrost spenden will. Dieser Fall ist in der Sperontes-Schule mehr als einmal vorgekommen, die Zeumerin belegt ihn mit mehreren Beispielen, das am meisten drastische von ihnen bietet die Nr. 6:
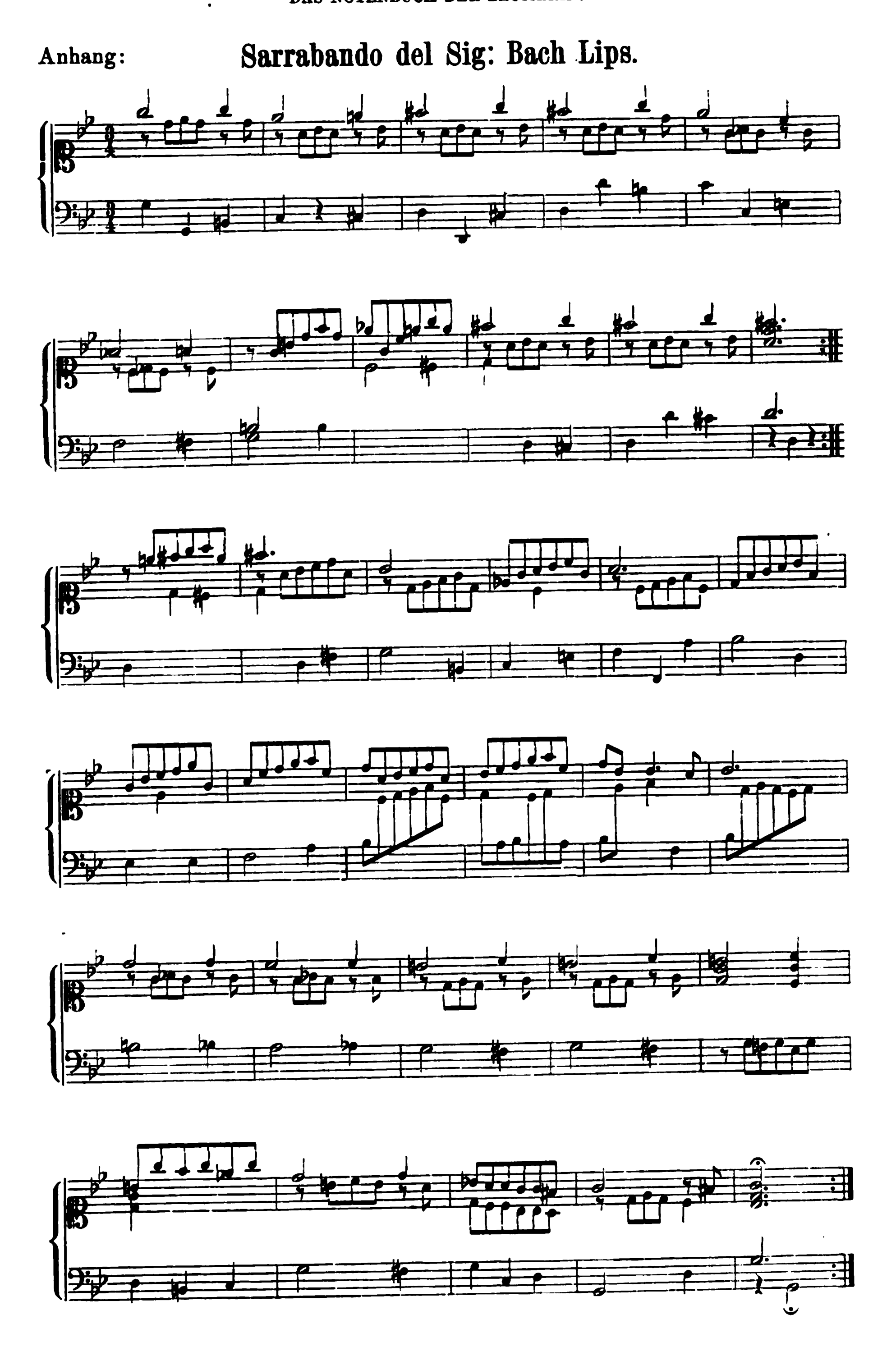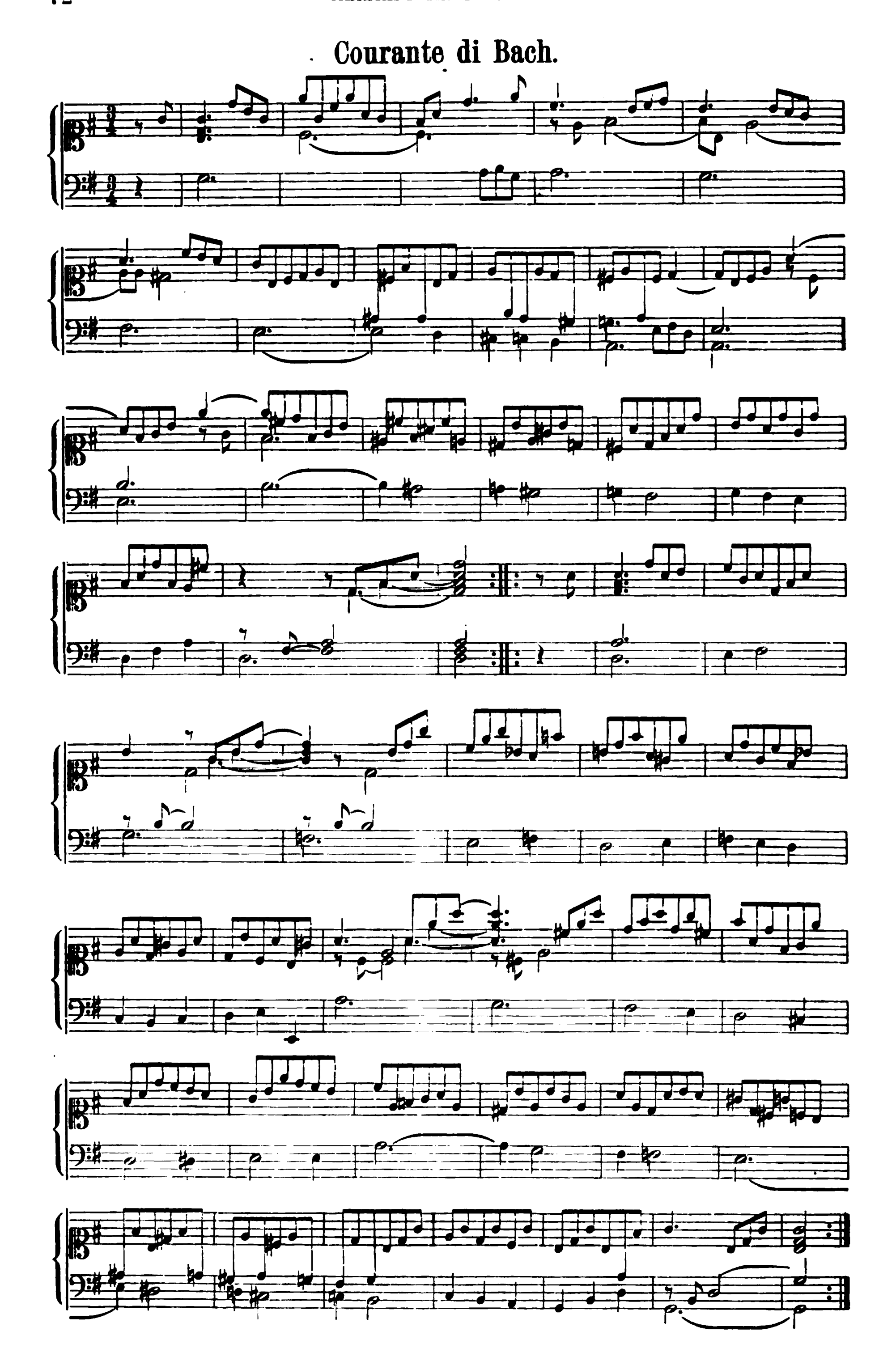




Das ist der berühmte Murky, den die „Singende Muse“ zuerst für „Ihr Schönen höret an“ brachte und dann für den Text: „Ich bin nun wie ich bin, ich bleib bei meiner Mode wie Hans in seinem Sode; nennt es auch Eigensinn, ich bin nun wie ich bin“ und für ihn passend verwendete.

Durch diese Aufklärung über Wesen und Wirkung des Sperontismus ist das Notenbuch der Zeumerin schon allein eine der wertvollsten Handschriften des 18. Jahrhunderts. Die vorstehende Beschreibung wird aber hoffentlich trotz ihrer Kürze gezeigt haben, daß der Band der weiteren Forschung überhaupt einen reichen Stoff bietet.

Anhang: **Sarrabando del Sig: Bach Lips.**



Courante di Bach.



Volksmusik und höhere Tonkunst.[1]

Von

Hermann Kretzschmar.

Über die Frage: ob die Kunst für das ganze Volk oder nur für eine Minderheit bestimmt sei, haben zwar die Zeiten, die Nationen, die Individuen von alters her sehr verschieden gedacht, aber sicher ist, daß in den letzten Jahrhunderten die Mehrheit der Menschenfreunde und Patrioten dahin neigt, die Kunst unter die allgemeinen Menschenrechte und unter diejenigen Nationalgüter zu zählen, an denen allen Ständen und Schichten der gleiche volle Anteil gebührt. Es hat sogar Denker gegeben, die entweder der Kunst nur unter dieser Bedingung Wert zuerkannten oder eine Kultur, welche den Wirkungskreis der Kunst einengte, als todkrank betrachteten. Auch dieses radikale Ideal ist dankenswert, denn trotz seiner Undurchführbarkeit trägt es dazu bei, daß innerhalb des Erreichbaren für die Kunst im Volk ernstlich gesorgt wird. Dieser Pflicht hat sich unsere Zeit wieder lebhafter erinnert, die „Erziehung zur Kunst" ist zur gemeinnützigen Losung geworden. Da ist es nicht unnütz, einmal nachzusehen, wieweit diese Bestrebungen in die Musik eingedrungen sind und ob sie hier ausreichen oder ob sie eine Erweiterung verlangen und zulassen.

Die Musik nimmt als Volkskunst insofern eine Sonderstellung ein, als in ihr der Zugang zu den niederen Stufen leichter, der zu den höheren bedeutend schwieriger ist als in den anderen Künsten. Die Aufgabe, das Volk, d. h. insbesondere die mit Mußestunden nur kärglich bedachten Klassen für die ganze Musik zu erziehen, zerfällt daher in zwei Teile: Einführung und Weiterbildung. Für den zweiten Teil steht noch so ziemlich alles aus; daß für den ersten Teil sich neuerdings bessere Aussichten eröffnet haben, verdankt Deutschland der fürsorgenden Kunstliebe des Kaisers, der wiederholt mit Tat und Wort für die „Volkstümlichkeit" in der Musik eingetreten ist.

---

[1]) Der Aufsatz ist aus der Festrede hervorgegangen, die der Verfasser am 27. Januar 1910 in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin „Über Volkstümlichkeit in der Musik" gehalten hat.

Es ist aber nicht zu verkennen, daß über den Begriff und die Grenzen der Volkstümlichkeit keine genügende Klarheit besteht und daß die Kreise, denen die Volkstümlichkeit zugute kommen soll, die mit ihr verbundenen Lasten ganz einseitig den Komponisten zuschieben wollen. Das sogenannte Kaiserliche Liederbuch, die imposanteste praktische Sammlung von Liedern und Gesängen, die im deutschen Volke Bürgerrecht haben oder verdienen, wurde vor drei Jahren mit dem Vorwurfe empfangen, es sei nicht volkstümlich, weil es in der Modulation und Stimmführung der Sätze über den Silcherschen Stil und über die vermeintliche Grundbildung äußerster Leichtigkeit und Bequemlichkeit hinausgeht. Das ist eine falsche Ansicht. Volkstümlichkeit heißt nicht: Verzicht auf Bildung und Kunst, und wer volkstümlich schreiben will, braucht sich durchaus nicht an die jeweilig beliebte Volksmusik anzuschließen, sondern volkstümlich wirkt eine Komposition, eine Schule, eine Periode dann, wenn sie auf die wesentlichen und feststehenden Grundzüge der Volksmusik, wenn sie auf das Leistungsvermögen und die Neigungen des Volkes Rücksicht nimmt. Gibt es nun solche unwandelbaren, das Wesen der Volksmusik bestimmende Grundzüge? Wer da weiß, daß während des 16. Jahrhunderts in den deutschen Dörfern und Kleinstädten Senflsche, Lassosche und ausländische Chorlieder heimisch waren, vor denen heute unsere großstädtischen Vereine zurückschrecken, wer die Kanons der Bergleute in Wales, wer die fugierten Sätze der Straßensänger Venedigs gehört hat, wird diese Frage verneinen. Kein Zweifel: auch der Begriff der Volksmusik wechselt nach Zeiten und Ländern, er ist eine variable Größe. Aber bei allen Varianten wiederholt sich eine Reihe immer gleicher Merkmale und Erscheinungen, die man — frei nach Winckelmann — auf die kurze Formel: „Einfalt und Charakter" bringen kann. Für das Wesen echter und guter Volksmusik ist die Verbindung der beiden Eigenschaften unentbehrlich, denn leider gefällt dem Volke für den Augenblick sehr häufig auch eine zwar einfache, aber charakterlose Musik und es deckt seinen Riesenbedarf an Favoritstücken jeglicher Art zunächst unbesehen und in blindem Eifer. Aber es läßt die ausdrucksarmen, die dem Text widersprechenden, die bloß sinnlichen Melodien, es läßt alle falschen Münzen über kurz oder lang wieder fallen; dauerndes bleibendes Volksgut erwächst nur auf dem Boden innerlich erlebter, seelisch stichhaltiger Kunst. Daher vermehrt sichs nur äußerst spärlich. Modelieder, die ein oder mehrere Jahre in aller Munde sind, produziert jedes Menschenalter zu Dutzenden, aber es ist viel, wenn nur eins von Hunderten auf die nächste Generation kommt; von den Liedern, die im deutschen Roman und in der französischen Korrespondenz des 17. Jahrhunderts als allgemein bekannt zitiert werden, fehlt heute jede weitere Spur. Über den Charakter der Musik richtet das Volk auf die Dauer unerbittlich streng.

Auch an der Einfalt, an der Einfachheit der Form hält es im allgemeinen fest. Nur darf man dieser Einfachheit nicht zu enge Grenzen ziehen wollen,

namentlich nicht in Dingen der Melodik. Da ist als Regel aufgestellt worden, daß die Volksmelodien sich innerhalb einer Oktave halten, daß sie Figuren und Koloraturen vermeiden. Das sind Forderungen, die auf „Nun danket alle Gott" und auf „God save the king", nicht aber auf „Wachet auf, ruft uns die Stimme", nicht auf die „Marseillaise" oder auf die im Stimmenumfang allerdings sehr kühne „Wacht am Rhein" passen, Forderungen, die nicht mit der Lust an Melismen und Refrains, die das ältere deutsche Lied, der Älplergesang und das ausländische Lied noch heute zeigen, harmonieren, es sind Regeln von einem zu spärlichen und einseitigen Beobachtungsmaterial abgezogen. Dagegen ist es ziemlich richtig, daß die Volksmusik auf verminderte, übermäßige, überhaupt schwierige Intervalle verzichtet, wenigstens die deutsche, deren Eigentümlichkeit ja von jeher geringer als die anderer Nationen war. Aber auch da handelt es sich nicht um ein unumstößliches Naturgesetz, sondern um Unterordnung unter die Traditionen der Kunst und Theorie; bei Völkern, deren Musik jeder wissenschaftlichen Fessel ledig aufgewachsen ist, bei Ungarn, Skandinaviern, Slaven, Asiaten sind die in Deutschland ausgeschalteten Intervalle beliebt und auch bei uns hat einmal wenigstens, zurzeit der Hamburger Schule, die verminderte Quarte sehr viel Freunde gehabt.

Ähnlich verhält sichs mit den rhythmischen Beschränkungen, auf die man die Volksmusik oft allzuschnell festlegen will. Auch da bestehen zwischen den verschiedenen Stämmen desselben Volks und zwischen verschiedenen Völkern Unterschiede, und da es im Grunde Unterschiede des Temperamentes sind, wächst Leben und Reichtum des Rhythmus der Volksmusiken in der Richtung nach Süden. Aber auch da wieder gibt die Naturanlage keineswegs den Ausschlag, sondern gerade wie bei den Individuen gehen viele Wandlungen im Geschmack und im Können auf Fleiß oder Nachlässigkeit zurück. So ist im protestantischen Kirchenlied Deutschlands seit dem 17. Jahrhundert die Rhythmik verarmt und verfallen, weil man dem Volke zu weit entgegenkam, in ebenderselben Zeit sind die Franzosen von dem Gänsemarsch ewiggleicher Viertel, den das Notenbild der Lullyschen Arien zeigt, zu dem Reiz und der Mannigfaltigkeit der Rhythmen vorgeschritten, die wir an ihrer heutigen provenzalischen Volksmusik ebenso bewundern wie an den Werken der Pariser Komponisten.

Anders steht es mit der Einfachheit der Harmonie in der Volksmusik. Die Harmonie als geordnete Mehrstimmigkeit ist ja das jüngste unter den Elementen der Musik, aber immerhin hätten fünf oder sieben Jahrhunderte Schulzeit die Volksmusik im Gebrauch dieses mächtigen Ausdrucksmittels weiterbringen können als auf den heutigen Stand. Für den gehört, wenigstens in den alten Kulturländern, schon Moll zu den Schwierigkeiten [1]), Dissonanzen verwendet die Volksmusik nur als Produkte echter oder nachgeahmter Dudelsackbegleitung und im wesentlichen stützt sich ihr Akkordgefüge auf Tonika,

[1]) Für das französische Volkslied hat Tiersot statistisch Dur schlechtweg als Norm festgestellt.

Dominant und die nächstverwandten Dreiklänge. Es ist mehr als einfach, es ist ärmlich.

Ähnlich enthaltsam steht das Volk der Fülle architektonischer Formen gegenüber, durch welche musikalische Gedanken entwickelt und zu einem abgeschlossenen Ganzen zusammengefügt werden. Wenn nicht sonst, so hat die Volksmusik durch die Kirche beizeiten Gelegenheit gehabt, sich auf diesem Gebiet an breit gestaltete und disponierte, an glieder- und gruppenreiche, große Satzformen zu gewöhnen, es hat dort auch schon im alten gregorianischen Akzent das Rezitativ kennen gelernt. Aber trotzdem gibt es keine rezitativischen Volksgesänge, keine in Motetten-, Kantaten- oder Sonatenform aufgebaute Volksmusik; sie äußert sich nur melodisch und sie benutzt nur die sogenannte Liedform. In ihr wieder bevorzugt sie die zweiteilige vor der dreiteiligen Spezies und versucht nur ganz bescheidene Abänderungen dieses Grundtypus. Schlichte strophische Wiederholung des Liedsatzes ist die Regel, nur selten werden diese Wiederholungen durch rezitativische Episoden belebt oder durch wirkliche Variationen ersetzt. Die Volksmusik besteht also grundsätzlich auf knappen und leicht übersichtlichen Satzformen, sie läßt sich auf durchgeführte Detailarbeit, wie sie das Rezitativ vom Komponisten und vom Hörer verlangt, nur ungern ein, sie bescheidet sich mit wenigen Gedanken im Satze, sie liebt wohl Kontraste, aber sie verschmäht Konflikte und breite spannende Entwickelungen. Das Volk treibt — kurz gesagt — mit Vorliebe Kleinkunst und es wird immer Sache der Künstler bleiben, ihm diese reichlich und in bester Qualität zu verschaffen. Es liegt aber andererseits im Interesse beider Teile, daß Volk und große Kunst einander nicht völlig fremd werden, denn der Schatz gesunder Anschauung und Empfindung, der dem Volke zu eigen ist, sein Drang nach Klarheit und Gemeinverständlichkeit kommen auch den Werken höchster Gattung wohl zustatten, es ist dagegen aber auch ein Mangel, es kann ein Unglück werden, wenn das Volk die gewaltigsten Leistungen seiner Künstler nicht mehr versteht, wohl gar sie nicht mehr beachtet und verfolgt. Den vielbeklagten Riß, der unsere deutsche Kultur, und nicht bloß die deutsche, schon seit den Bauernkriegen nach Besitz und Geburt trennt, dürfen wir nicht als unabänderlich nehmen, sondern wir müssen uns immer von neuem bemühen, ihn auszufüllen und wenigstens an dem Glauben festhalten, daß wir, wie wir eine einheitliche Sprache besitzen, so auch zu einer einheitlichen Kunst gelangen können.

In der Musik haben sich die Bemühungen dieser Art in der Mehrzahl so reich gelohnt, daß man sagen darf, die meisten Höhepunkte in der Entwickelung der Tonkunst sind die Ergebnisse volkstümlicher Strömungen. Volkstümlich in dem mitgeteilten Sinne eines Entgegenkommens genommen. Will man dafür den Beweis antreten, so kann man dem schwankenden Boden der antiken und frühmittelalterlichen Musik ruhig fernbleiben, die Geschichte der neuen Musik, vom Beginn der Mehrstimmigkeit ab, bietet der Belege genug.

Da sind vielleicht schon die Anfänge volkstümlich: das Organum, das Singen in Quinten, Lehrern und Schülern der Theorie ein Gegenstand des Grauens, liegt dem Volkssinn noch heute nahe. In einfachen Dorfkirchen, auch wo keine Orgelmixtur das böse Beispiel gibt, kann man sich davon noch häufig überzeugen, und beim ländlichen unisono gibt's immer 'mal einen Burschen, der die Melodie der Mädchen statt mit der Oktav mit der Quinte verstärkt. Die Fauxbourdons und die Simultanharmonien aber, die das Organum begleiten und ablösen, sind bis auf die Gegenwart Lieblingsformen naiven Zwiegesangs geblieben; mit ihren Terzen- und Sextenparallelen haben Bellini und Mendelssohn schnell die Gunst des Volkes gewonnen. Es gibt Musikhistoriker, die über diese primitiven Formen hinaus auch die weitere, in den mannigfachen Künsten der Imitation gipfelnde Entwickelung des Kontrapunktes auf Anregungen der Volksmusik, wie sie sich z. B. in Zuruf und Antwort der Sennen zweier Berge bieten, zurückführen. Sei dem, wie ihm wolle — Tatsache ist, daß die vokale Chormusik in der Zeit ihrer ersten Reife noch weitgehende Rücksicht auf das Volk genommen hat. Sie bekundet sich in zweifacher Weise. Einmal wird von den frühen Vertretern der Niederländischen Schule in Messe und Motette die Hauptstimme, der Tenor, bekannten Volksmelodien entnommen. Das waren entweder jedem Kirchengänger geläufige Weisen aus dem gregorianischen Choral oder es waren beliebte, von den Komponisten immer wieder benutzte, zum Teil unserer Zeit nur durch diese Bearbeitungen überlieferte weltliche Volkslieder, denen in der Messe ein liturgischer Text untergelegt, in der Motette aber häufig der ursprüngliche belassen wurde, auch wenn er frivol war. In beiden Fällen konnte der schlichte, ungelehrte Mann auch aus einem kunstvollen Satz einen anheimelnden Kern heraushören. Zweitens aber war es mit der kunstvollen oder überkünstelten Natur dieser Niederländischen Schule, wenigstens in der ersten Periode, gar nicht so schlimm. Wer z. B. in der in den Österreichischen Denkmälern veröffentlichten Messe, die Dufay über das Volkslied „Se la face ay pale“ geschrieben hat, das erste Kyrie einmal im richtigen Tempo, nicht zu langsam, hört, der staunt über die Einfachheit dieses Satzes. Das ist im Grunde ein Sologesang des Soprans, auf spärliche Akkorde der unteren Stimmen gestützt, aber mit einer wundervollen großen Melodie, reich an Demut und Gottvertrauen und ganz in kindliche Anmut getaucht. So zeigt in der Jugend der Niederländischen Schule nicht bloß der Tenor, sondern der ganze Ton und Charakter der Kunstmusik den volkstümlichen Einfluß. Dann haben allerdings von Ockeghem und Obrecht ab die Komponisten die Rücksicht aufs Volk längere Zeit aus den Augen verloren, weil neue, wichtige Probleme — die Ergiebigkeit von Themen und Motiven, die Einheitlichkeit des Satzes, die Ebenbürtigkeit der Stimmen, die Wirkung des Akkords, die Antiphonie — ihre Hauptkraft in Anspruch nahmen. In solchen Kolumbussituationen fragt der Künstler weder nach Volk noch nach Fachgenossen, Widerspruch kümmert ihn nicht und ohne Bedenken wagt er Irrwege. Auch

die Niederländische Schule gerät im Drang nach Vertiefung über das Ziel hinaus und hinein in Unverständlichkeit und Scholastik. Da setzt mit Renaissance und Reformation vom Volke aus eine eminent produktive Reaktion ein, in deren Folge ruft auch die Kirche ihre Tonsetzer zur Ordnung. Wenn Palestrina und das Tridentiner Koncil auch nicht streng zusammengehören, so sind sie doch die jedermann geläufigen Merknamen für dieses Wiedererwachen des Volksgeistes in Motette und Messe, für die neue durch Frische und Temperament ausgezeichnete volkstümliche Richtung und den gewaltigen Aufschwung, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der großen liturgischen Komposition mit Meistern wie Pierre de la Rue, Clemens non Papa, mit Jacob de Kerle, Joannes de Cleve Platz greift und in dem Universalgenie Lassos, der für die Musik eine Verschmelzung von Michelangelo und Raffael bedeutet, gipfelt.

Die fünfzig Jahre, in der die Fachmusiker sich so einseitig und energisch der Weiterbildung der Kompositionstechnik ergeben hatten, sind aber für die Volksmusik nicht verloren gewesen. Ein Lied wie unser „Ein feste Burg“ ist mehr als der zufällige Treffer eines begabten Naturalisten, hinter seiner Kraft und seinem Schwung steht Meistersang und Minnesang, steht auch Josquin und die schwere Kunst. Und so wie dieses eine Stück ist der ganze frühprotestantische Choral und mit ihm der geistliche Volksgesang der Niederländer, von den Psalmen Goudimels, vom Ecclesiasticus und den Souterliedeckens an bis zu dem „Gedenkclanck“ des Adrian Valerius eine Frucht hoher musikalischer Zeitbildung, die entscheidenden melodischen und metrischen Wendungen stammen zum großen Teil aus den Werken der Kontrapunktisten. Weil sie mit voller Kunst getränkt war, ist diese Volksmusik der Lutherzeit nun auch für die Weiterentwickelung der hohen Tonkunst außerordentlich fruchtbar geworden. Aus ihr gingen die mannigfachen großen Formen der Choralbearbeitung für Orgel oder Chor, die Choralvariationen, die Choralfugen und Choralmotetten hervor, mit denen von Scheidt und Eccard ab die deutsche Musik zuerst ihre Selbständigkeit bewies; von dem volkstümlichen Kirchenlied des 16. Jahrhunderts zweigt mithin der Weg ab, der zu den Kantaten und Passionen Seb. Bachs geführt hat. Aber die Volksmusik der Lutherzeit hat nicht bloß an der deutschen Choralkunst mitgeholfen, ihr Einfluß äußert sich noch lange in der Komposition aller Länder und aller Gattungen; die Motetten Sweelincks und der gleichzeitigen Römer, die Anthems Purcells und die Dialoge Hammerschmidts sind alle mit ausgesprochener Volksmusik durchsetzt. Italien speziell ist in jener Zeit ähnlich wie Deutschland zu den Choralkantaten durch einen frischen Schößling volkstümlicher Kleinkunst zu einem anderen und zu einem der stattlichsten Stücke höherer Tonkunst gekommen. Das ist das Oratorium. Seinen ersten musikalischen Grundstock bildeten bekanntlich die sogenannten *lauden,* nach Form und Wesen unserem Choral verwandte Gesänge, die Filippo Neri seinen, der Gegenreformation und der Erneuerung kirchlichen Lebens in Rom dienenden Predigtandachten mit größtem

Erfolg einfügte. Die Oratorienmusik hat diese einfache lauden schon mit Felice Anerio wieder aufgegeben, aber noch beim Carissimi hält sie einen durchaus volkstümlichen Charakter ein. Wenn er der Freude mit Dreiklangsmotiven und anderen Wendungen aus dem Signalschatz der Feldtrompeter, wenn er der Klage mit chromatischen Bässen Ausdruck gibt, wenn er jeden malerischen Textbegriff sofort auch mit Figuren koloriert, so ist das alles ausgesprochen volkstümlich. Seine ganze melodische Erfindung hält sich im nächstliegenden Kreise und es ist nicht ausgeschlossen, daß eine eingehendere Untersuchung im Jephta, im Judicium Salomonis, im Jonas und mehr oder weniger in allen Oratorien Carissimis auf wirkliche Volkslieder stößt. Die Kunst, von Allerweltsmotiven und Gemeinplätzen aus gewaltige und erschütternde Bilder aufzubauen, ist aber kein Monopol Carissimis und der italienischen Oratorienkomponisten, noch vollkommener meistert sie unser Heinrich Schütz und besonders in oratorischen Szenen, wie Saul vor Damaskus oder wie Davids Klage um Absalon, am vollkommensten und im größten Stile aber G. Friedrich Händel, der gewaltigste Volksmann, den die Musik gehabt hat. Volkstümlich sind seine Oratorien schon durch die Texte, die in der Mehrzahl im Gegensatz zu den Heiligen- und Märtyrergeschichten, zu den biblischen Idyllen und Charakterbildern, die bis auf Zeno und Metastasio den Inhalt der Gattung bildeten, vor Katastrophen führen, in denen das Schicksal ganzer Völker und Weltanschauungen entschieden wird. In der Musik hat erst Händel das alte Testament, gegen dessen Popularität noch heute keinerlei Mythologie aufkommt, dem Volke von der großen Seite her gezeigt und die große dichterisch-philosophische Auffassung des Oratoriums hat ihn bei der musikalischen Ausführung geleitet. Zuerst auf die Rehabilitierung des Chors, den die Italiener bekanntlich in Oper und Oratorium ausgeschaltet hatten. Für Händel hieß es einfach: Gewaltige Vorgänge verlangen die vollen Mittel der Kunst. Zweitens auf die bei aller Größe und Beweglichkeit überall schlichte und gemeinverständliche Haltung seiner Musik. Kunstwerke, die für das ganze Volk bestimmt sind, müssen sich so weit als möglich der Sprache des Volkes annähern. Daher die von so manchem modernen Musiker nicht verstandene Resignation Händels in der Kompositionstechnik. Er, der alles spielend kann, verbirgt seine Kunst die längste Zeit, spart mit Fugen und Kanons und entwickelt große Sätze gern in Formen, die auch auf den ungeschulten Hörer wirken, in Rondos, die ja an die Rundgesänge des Volkes anknüpfen oder in Variationen, die den bloßen Wiederholungen nahestehen. Aber was für einen Geist, was für eine Entwickelung packt er in eine solche Chiaconna, wie etwa den Neidchor im Saul! Wie Carissimi und Schütz bringt auch Händel gern Zitate aus der Volksmusik. Jedermann kennt die Pifferari im Messias, die Naturszenen im Allegro und anderen weltlichen wie biblischen Oratorien, die auf vergrößerte Nachbildungen von Carillons und Glockenspiel, von simpelster Spielmannsmusik, die zahlreichen Chöre und Sologesänge, die von Acis und Deborah ab bis auf

Herakles und noch spätere Oratorien auf nationale oder internationale Tänze hinauslaufen. Ans Volk wenden sich auch die verschiedenartigen, bald gewaltigen, bald zarten Malereien, an denen Händel reicher ist als irgendein anderer Komponist, reicher auch als alle die Programmusiker, die aus dieser besonderen Kunst den Hauptberuf der Musik gemacht haben. Es genügt nur einmal den „Israel“ auf seine Tonmalerei hin zu prüfen, den „Hagelchor“ in seiner Naturgröße, die Schilderung der Insekten- und Froschplage in ihrem über jeder Spielerei stehenden Humor zu verstehen, um auch nach dieser Seite hin zu dem Schluß zu kommen: Geht und lernt von ihm!

Die weltliche Musik jener Zeiten ist natürlich an Volksfreundlichkeit hinter der kirchlichen und hinter dem Oratorium nicht zurückgeblieben. War sie doch lange Zeit dem Volk, den sogenannten Fahrenden und den Spielleuten allein überlassen. Erst seit kurzem haben wir die Beweise dafür, daß sich in diesen Kreisen die erste Entwickelung der Instrumentalmusik abgespielt hat. Was an Kompositionen vorliegt, sind lauter Stücke von geringem und mäßigem Umfang, melodisch volle, rhythmisch durchaus bestimmte, scharf und kurzgegliederte Weisen, die durch Wiederholung und symmetrische Variation zu einem größeren Format ausgestreckt werden. Als dann im 15. Jahrhundert die offizielle Kunstmusik sich herbeiläßt, weltliche Chorlieder zu schreiben, erhebt sie sich sofort hoch über diesen instrumentalen Volksstil, aber trotzdem bietet sie sofort Kabinettstücke volkstümlicher Musik. Wie die Dufaysche Messe lehnt auch dieses weltliche Chorlied an beliebte Volkslieder an, aber es versteckt sie nicht im Tenor, sondern läßt sie gleich deutlich und schön aus allen Stimmen des Satzes erklingen, da gibts zwischen dem cantus firmus und den Kontrapunkten keinen Unterschied, wo man auch mitsingt, oben, unten, in der Mitte: es ist alles gleich gehaltvoll, der ganze Satz ein natürliches Gewebe lebendiger, ebenbürtiger Melodien. Unser heutiger Chor- und Ensemblegesang schenkt diesem alten Chorlied der Senflschen Periode noch viel zu wenig Aufmerksamkeit. Stücke wie Isaacs „Der Baur hat ein Töchterlein“ oder sein: „Ich stund an einem Morgen“ müßten so zum musikalischen Gemeingut gehören, wie Mendelssohns „O Täler weit, o Höhen“, weil sie, ganz abgesehen von ihrem Wert als Denkmäler der Fröhlichkeit und Innigkeit früherer Zeiten, den denkbar vollendetsten Ausgleich zwischen Volksgeschmack und höherer Kunst verwirklichen und für alle Zeiten Muster des Chorstils bleiben. Im 16. Jahrhundert spaltet sich auch das Chorlied in eine Sorte für das Volk und in eine andere für die Kenner und die Kammer. Jenes singt die leichten Villanellen, Frottolen und die anderen mehrstimmigen, gern mit la la und ähnlichen Naturlauten gewürzten Schnaderhüpfeln, für die andere Partei schreiben die Marenzio und Gesualdo ihre adeligen Madrigale. Als diese aber im Umfang, im Maße der musikalischen Feinheiten und in der Rücksichtslosigkeit gegen Sprache und Wort ausarten, da ergreifen die Florentiner Hellenisten die Partei des Volkes, ziehen gegen den Kontrapunkt, der vermeintlichen Wurzel alles Übels zu Felde

und stellen ihm unter dem stolzen Titel: „Nuove musiche“ den begleiteten Sologesang entgegen. Tatsächlich war diese Kunst nur zum Teil neu, sie schöpft sehr stark aus der verschwiegenen Quelle des kirchlichen Akzents, aber indem sie den Gebrauch der harmonischen Mittel wesentlich erleichterte, einen Menschenchor durch eine einfache Laute ersetzte, war sie eminent volkstümlich. Und da fällt zum dritten Male der großen Kunst die Haupternte aus dem fürs Volk ausgestreuten Samen zu. Aus den Monodien der Galilei und Genossen geht die Oper hervor. Sie entspringt also, ähnlich wie das Oratorium, aus Kleinkunst; trotzdem war ihr Wesen anfangs nichts weniger als volkstümlich, dichterisch setzte sie gelehrte Bildung, musikalisch Interesse und Verständnis für Sprachfeinheiten voraus. Allmählich aber hat das Volk das Musikdrama umgewandelt, an die Stelle der Pastoraldichtungen treten Staatsaktionen, die nur die Namen aus der Antike haben, bald dann Vorgänge aus dem gemeinen Leben, in der Musik weicht das Rezitativ dem melodischen Gesang. Nicht lange ist in Venedig das erste öffentliche Opernhaus eröffnet, da schneiden die Komponisten ihre Musik mit Barkarolen und ähnlichen Gesängen so auf das Volk zu, daß bei den Neapolitanern für den Venetianer der Spitzname Signor Barcarolo aufkommt. Bald aber treiben es die Neapolitaner mit Sizilianos und Zigeunerweisen ganz ähnlich und seitdem ist die Geschichte der Oper, wie W. Riehl sagt, eine Kriegsgeschichte geblieben. Immer wieder erneuert sich der Streit um Rezitativ oder Arie, im höheren Sinne um das Problem: Volkstümlichkeit oder dramatische Wahrheit? Es ist aber nicht das Volk allein, welches in diesem Falle gegen das Drama auf gewohnten Musikformen besteht, sondern es findet da leicht Führer und Bundesgenossen aus den höchsten Gesellschaftsschichten. Man darf auch nicht glauben, daß irgendeine Reform imstande wäre, die Rechte des Dramas auf ewige Zeiten zu sichern. Die Unmöglichkeit beruht auf der Charakterverschiedenheit der Künstler: es gibt Periklescharaktere und Kleoncharaktere!

Noch deutlicher als in der Oper haben sich die Gefahren der Volkstümlichkeit im deutschen Lied gezeigt. Im älteren Chorlied besonders in der Haßlerschen Schule und zwar in der Gestalt, daß einzelne Komponisten, Siegfried Harnisch an der Spitze, den Ton für fromme und innige Texte der gefälligen Wirkung zuliebe zu leicht nehmen. Noch mehr und mannigfacher hat aber das begleitete Sololied von der Übertreibung des volkstümlichen Prinzips zu leiden gehabt. Hier ists der bekannte Hamburger Prediger Johann Rist, der am Ende des 17. Jahrhunderts zuerst ausdrücklich von Volkstümlichkeit spricht und sie zur obersten Richtschnur der Komposition erhebt. Nur solche Lieder läßt er gelten, die mit seinen eigenen Worten „die Knechte und Mägde“ ohne weiteres mitsingen können, verwirft die bescheidenste Nachahmung zwischen Singstimme und Baß und auch die kleinste Spur von Kunst. Rists beste Komponisten: Joh. Schop, Thomas Selle, Joh. Staden, Andreas Hammerschmidt kehrten ihm den Rücken. Die Lieder Alberts, Adam Kriegers und die andern Königsberger, Sachsen

und Franken leben heute wieder und noch in erster Frische, die fleißige Arbeit der Ristschen Schule bleibt tot für immer. So lange sie herrschte, hat sie — mit Christian Weise und Rudolf Ahle zu reden — das Lied „gemein“ gemacht, es Komponisten und Kunstfreunden verleidet und seine ganze Existenz gefährdet. Rist ist wesentlich mitschuldig, daß das deutsche Lied, in dem Augenblicke, wo in Wolfgang Franck ein Klassiker aufgetreten ist, auf fünfzig Jahre abstirbt. Als es dann mit des Sperontes „Singender Muse an der Pleiße“ wieder erwacht, muß der ganze Kampf um die Form des Liedes noch einmal gekämpft werden. Er beginnt in der Kronprinzenzeit Friedrichs des Großen und ist bei dessen Tod noch nicht zu Ende. Auch dieses langsame Tempo geht auf falsch verstandene Volkstümlichkeit zurück. Sperontes kennt nur das ja dem Volk von jeher naheliegende Tanzlied, führt davon etliche neue Arten, obenan die Polonäsen und die sogenannten „Murkys“ ein und setzt die Lieder so, daß sie mit Weglassung des Gesanges als Klavierstück dienen können. Diese doppelte Gleichgültigkeit gegen den Text hat sich an der „Singenden Muse“ selbst gerächt: von ihren 250 Nummern sind nur etliche Dutzend Früchte studentischen, frischen und liebenswürdigen Geistes brauchbar. Ärger noch treten die Schäden des Systems bei den — noch nicht vollständig durchforschten — Sperontiden hervor. Die Musik schickt sich bei ihnen zum Mord der Poesie an. Den richtigen Weg fand endlich die sogenannte Berliner Schule wieder. Auch sie hat anfänglich zuviel fürs Volk verlangt, wollten doch ihre Theoretiker, deren Aufklärungseifer sogar ein Nicolai verspottete, unter Berufung auf die französischen Bauern die Begleitung beim Lied wieder abschaffen. Immerhin erwies sie der Kunst schon dadurch einen Dienst, daß sie das Monopol des Tanzliedes brach. Damit gewann sie sich Johann Adam Hiller und das Theater. Von dem Hillerschen Singspiel ab datiert die allgemeine Verbreitung des Liedes im deutschen Sprachbereich, erst jetzt faßt es in Österreich, in Süddeutschland und der Schweiz festen Fuß, es dringt durch alle Stände und sucht allen Lebensansprüchen entgegenzukommen, sogar bis auf Liedersammlungen für Ammen. Daß sich die Berliner Schule nicht in solchen neuen Niederungen verloren hat, ist das Verdienst von Peter Schulz, Friedrich Reichardt und Karl Zelter. „Des Jahres letzte Stunde“, „Das Haidenröslein“ und der „König von Thule“ zeigen noch heute, wie sich diese drei Männer auf eine volkstümlich einfache und doch der erstarkten Poesie adäquate Musik verstanden. Noch Karl Löwe, Felix Mendelssohn und Robert Franz stehen auf dem Boden dieser Schule und zu ihrem Stil hat sich dann und wann auch Franz Schubert bekannt. Aber es ist mit dem Berliner Lied ähnlich gegangen, wie ehemals mit dem Choral, mit den lauden und Monodien, es hat auch sehr merklich auf die große Kunst der Zeit gewirkt, auf die Kirchenmusik etwas ungünstig, auf die deutsche Spieloper und das weltliche Oratorium erfreulich. Die noch heute beliebtesten Stücke der „Zauberflöte“, der „Jahreszeiten“, des „Freischütz“ tragen den Stempel der Berliner Schule,

sie kommt auch in der höheren Instrumentalmusik zur reichlichen Geltung: in der Thematik von Haydns späteren Sinfonien, sogar in Beethovens Neunter, hier in der Melodie zu „Freude, schöner Götterfunken“. Durch die Berliner Schule, durch Rousseau und den Philantropismus, gehört auch die Zeit der Wiener Klassiker in allen Ländern im großen ganzen mit zu den ausgesprochen volkstümlichen Perioden; unter der Herrschaft des romantischen Geistes erfährt die volksfreundliche Tendenz sogar noch eine Steigerung. Bei Schumann und Mendelssohn erstreckt sie sich deutlich auch auf die Sinfonie, die romantische Periode ruft dann die Musik vergangener Jahrhunderte, mit ihr die alte Suite ins Leben zurück und leistet damit der Volkstümlichkeit einen weiteren starken Vorschub. Er macht sich auch in der neueren Komposition geltend, jedoch nicht gleichmäßig: Engländer und Italiener sind dem Prinzip der unbedingten Gemeinverständlichkeit auch in den großen Formen bis heute am treuesten geblieben, Skandinavier und Slaven ihnen an die Seite getreten. Bei uns aber und bei den Franzosen ist ein Rückgang der Volkstümlichkeit nicht zu verkennen. Auch in diesen Ländern hat sie noch hervorragende Vertreter und zwar unter den Komponisten aller Parteien und in großer und kleiner Kunst, aber eine große Anzahl der jüngeren Talente sinnt mit der bildenden Kunst und der dramatischen Dichtung des naturwissenschaftlichen Zeitalters, der Ummodelung der Elemente und der Entdeckung neuer Aufgaben und Mittel nach und bei diesem unvermeidlichen Prozeß fällt wenig für das Volk ab. Was sollen ihm die eitel malenden Männerchöre der Nachahmer Fr. Hegars, was gar „gesprochene Lieder“? Da kommt auch für die Komposition eine Mahnung zur Volkstümlichkeit sehr zur rechten Zeit! Mögen sie vor allem die Musikschulen beherzigen und die angehenden Komponisten mit dem Geiste der alten Meister erfüllen.

Aber die Hauptsache hat die Musikpflege zu tun. Da greift denn das Kaiserliche Liederbuch sehr gut ein: es bringt eine Fülle vorzüglicher und bewährter Volksmusik und bemüht sich zugleich, die musikalische Leistungsfähigkeit des Volkes zu heben. Auch dieser zweite Punkt ist wichtig, denn daß das Niveau da, wo nichts oder zu wenig verlangt wird, sinkt, kann jeder an den italienischen Guitarrespielern sehen. Seit Menschenaltern im engsten Harmoniezirkel befangen, sind sie heute unfähig geworden, auch nur mit Tonika und Dominant richtig zu begleiten. Sicher ist, daß das genannte Liederbuch auf die Vorarbeit und Nachhilfe des Schulgesangs rechnet. Die wird nicht ausbleiben und wir dürfen uns der Zuversicht hingeben, daß die Liebe zur Musik und das musikalische Können im deutschen Volk eine merkliche Steigerung erfahren, seine Kunstliebe sich auch veredeln wird. Sein Vorrat an Kleinkunst ist wesentlich aufgebessert worden. Dürfen wir aber uns damit begnügen? Wenn uns heute das Volk nach Händel und Beethoven fragt, antworten wir mit: „Seht er kommt mit Preis gekrönt“ und mit „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, also mit Fragmenten und Bagatellen. Das ist ein bedauerns-

werter Zustand und ein beschämender, wenn man auf bildende Künste und Poesie blickt, wo dem einfachen Mann der Zugang zu den größten Meisterwerken möglich ist. Das muß auch in der Musik wieder ermöglicht werden, wenn nicht beide Teile, Volk und höhere Tonkunst, auf die Dauer Schaden leiden sollen. Auch die feststehende Vorliebe des Volkes für Kleinkunst in der Musik darf nicht abhalten, hier Wandel zu schaffen. Sie ist eine Mahnung an die Komponisten, das Verständnis weiterer Schichten nicht aus den Augen zu verlieren, aber kein Naturhindernis, das das Volk von der großen Kunst fern hält. Die Hauptschwierigkeit liegt auf dem instrumentalen Gebiete und in der Aufgabe, das Volk für die großen Formen zu erziehen, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Sonate und Sinfonie entwickelt haben. Unglücklicherweise ist diese Entwickelung mit einer Verminderung der öffentlichen Musikversorgung des Volkes parallel gegangen, die Musik hat ihre Tätigkeit als dienende Kunst fast völlig eingestellt. Indes einiger Ersatz hat sich in der Ausbildung des musikalischen Vereinswesens gefunden und hier, weniger in Volks- und Jugendkonzerten, liegt die Zukunft für die Versuche, Volk und Volksmusik mit der höheren Tonkunst wieder zusammenzubringen. In der Vokalmusik liegen Resultate, auf denen weiter gebaut werden kann, bereits in den Volkschören von Barmen, Heidelberg usw. vor. Sie beweisen, daß das Volk zum Oratorium herangezogen werden kann, und es handelt sich darum, diese Institute zu vermehren und allgemein zu verbreiten. Für die höhere Instrumentalmusik ist noch nichts getan, indes doch die Möglichkeit, daß Musikfreunde aus dem Volk an eine Beethovensche Sinfonie gehen können, belegt. Es waren — vor zehn, fünfzehn Jahren — einfache Glasbläser in dem Meiningenschen Lauscha, die sich für ihre Feierstunden dieses Ziel gesetzt und erreicht hatten. Diesen Ausnahmefall zu verallgemeinern, bedarf es der Gründung von Liebhaber- und Laienorchestern nach dem Muster der alten collegia musica über das ganze Land hin. Diese komplizierte und schwierige Organisationsaufgabe in die Hand zu nehmen und durchzuführen, würde dem Allgemeinen Deutschen Musikverein zukommen. Der Mühe wert ist der Versuch: er dient der innern Einheit der Nation und beugt der Gefahr vor, daß zu allen übrigen Spaltungen der Volksfamilie auch noch die Trennung durch zweierlei Musik kommt.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1909 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik.

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen.[1])

Von

Rudolf Schwartz.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

I.

Lexika und Verzeichnisse.

Adreßbuch f. den Buch-, Kunst- u. Musikalienhandel u. verwandte Geschäftszweige der österreichisch-ungarischen Monarchie, m. e. Anh.: Österr.-ungar. Zeitungs-Adreßbuch. Hrsg. v. Moritz Perles. 44. Jahrg. Wien, Perles. 8°. XIV, 443 S. ℳ 7.

Bölsche, Franz.* Bücher-Katalog der Bibliothek des Konservatoriums der Musik in Cöln am Rhein. [Cöln.] Druck v. M. Dumont Schauberg. gr. 8°. 4+128 S.

British Museum.* Catalogue of music. Accessions. Part XVII. By order of the trustees. London, printed by William Clowes and Sons. Lex. 8°. 616 p.

Bühnen-Spielplan, Deutscher. Mit Unterstützg.des deutschen Bühnenvereins. 13.Jahrg. 1908—1909. Theater-Programm-Austausch. [12 Nummern.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 1196 S. ℳ 12.

Catalogo* delle opere musicali teoriche e pratiche, composte avanti il secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia. Puntata I. Città di Parma (Opere teoriche: trattati di musica). Parma, Officina d'arti grafiche. 4°. 18 p. con 3 facsim.

[Bolletino dell'associazione dei musicologi italiani, annata 1909.]

Catalogo delle produzioni teatrali: drammatica, operette, vaudevilles, balli, pantomime, tutelate dalla Società italiana degli autori . . . . Milano, tip. Capriolo e Massimino. 16°. 156 p.

Catalogue of the Allen A. Brown collection of music in the public library of the city of Boston. Vol. I, part I & II. Leipzig, Breitkopf & Härtel in Komm. 4°. Je ℳ 6.

[Wird in ca. 15 Heften vollständig sein.]

Catalogue,* An illustrated, of the music loan exhibition held . . . . . by the worshipful company of musicians at Fishmongers' Hall, June and July, 1904. London, Novello & Co. Fol. XXIIII, 353 p. illus. Subskriptionspreis £ 1.10.

[1]) Die Kenntnis der in Rußland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nicolaus Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königl. Musikakademie in Stockholm. Für eine Reihe von Mitteilungen aus der spanischen Bibliographie bin ich Herrn Prof. Felipe Pedrell in Barcelona zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich dem Direktor der musikalischen Abteilung der Library of Congress in Washington, Herrn O. G. Sonneck, für seine wertvolle Mitarbeit bei der Aufstellung der in Amerika erschienenen Musikliteratur.

Challier, Ernst.* Lexikon des Liedes. Teil V. Erster Nachtrag zu E. Ch.'s großem Frauen- u. Kinderchor-Katalog mit einem Anhge. Terzette, enthaltend die neuen Erscheinungen von März 1904 bis März 1909, sowie einige ältere, bisher noch nicht aufgenommene Lieder . . . . Gießen, E. Challier's Selbstverlag. Lex. 8°. S. 168 bis 203. ℳ 3.

Challier, Ernst.* Großer Männergesang-Katalog. 5. Nachtrag, enth. die neuen Erscheingn. vom August 1907 bis Aug. 1909 sowie e. Anzahl älterer bis jetzt noch nicht aufgenommener Lieder. Gießen, Challier. Lex. 8°. S. 907—962. ℳ 4.

Dawson, Trevenen. The music-lovers birthday book. London, Augener. Geb. 3 s.

Dictionnaire encyclopédique d'harmonie et de composition musicale; par Une société de 150 musiciens de tous ordres, sous la direction de Jean-Joseph Mouis. Sommaire du dictionnaire. Chalon-sur-Saône, impr. générale et administration, rue du Temple. 16°. 16 p.

Dunstan, Ralph. A cyclopædic dictionary of music. With an appendix. 2. ed. London, Curwen. 8°. 550 p. 7 s. 6 d.

Eichberg, Rich. J. CV Katalog. Zusammenstellg. zweihänd. Vortragsstücke f. Klavier nach der Schwierigkeit in 40 Stufen geordnet. Im Auftrag des Centralverbandes (CV) deutscher Tonkünstler u. Tonkünstlervereine hrsg. Berlin, Stahl. kl. 8°. 247 S. ℳ 1,60.

Elson, Louis Charles. Elson's pocket music dictionary; the important terms used in music with pronunciation and concise definition, together with the elements of notation and a biographical list of over five hundred noted names in music. Boston, O. Ditson co., 16,5×9,5 cm. xii, 179 p.

Enschedé, J. W. Nederlandsche musicalia. Alfabetische titellijst. 1908. [Uitgave van de] Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis. Amsterdam, Joh. Müller. gr. 8°. VIII, 56 p. f. 0,65.

Eschmann, J. C. Wegweiser durch die Klavier-Literatur s. Abschnitt VIII.

Frank, P. Zakwoordenboekje voor beoefenaars der muziek. Naar't Duitsch door E. Drenth. 2e druk. Arnhem, N. V. Muziek en letteren. kl. 8°. 112 p. f. 0,25.

Gehaltsstatistik deutscher Orchester. 2. Aufl. Berlin, Allgem. Deutscher Musiker-Verband, Chausseestr. 131. ℳ 0,50.

Grosvenor library, Buffalo, N. Y. A catalogue of the books relating to music in the Grosvenor library, Buffalo, N. Y. [Buffalo] The Library. gr. 8°. 23 p.

Guarinoni, Eugenio de'.* Gli strumenti musicali nel museo del conservatorio di Milano. Cenni illustrativi e descrittivi. Nel primo centenario dalla fondazione del R. Conservatorio di musica Giuseppe Verdi 1808—1908. Milano, Hoepli. Lex. 8°. 109 p. con 32 tavole L. 6.

Guide de l'amateur d'ouvrages sur la musique, les musiciens et le théâtre, préface de M. Brenet. Paris, Fischbacher. 8°.

[Erscheint in Lieferungen. Zu je fr. 1. Erschienen bisher Lfg. 1. 2.]

Hammerich, Angul.* Musikhistorisk [Instrumenten] Museum beskrivende illustreret Katalog. [Dänischer Text.] København, trykt hos Nielsen & Lydiche (Axel Simmelkiær). gr. 8°. XII, 151 S. mit vielen Illustr. 2 Kr.

[Zu beziehen vom Museum.]

Hazay, Oe. v. Die wertvollsten Lieder der deutschen, franz., italien., russisch-deutschen u. englischen Gesangs-Litteratur. Leipzig, F. Schuberth jr. 20,5×10,5 cm. 111 S. ℳ 1.

[Hofmeister, Friedr.]* Verzeichnis der im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordneter Übersicht. 57. Jahrg. oder 9. Reihe 5. Jahrg. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. IV, 72+225 S. ℳ 22.

Hofmeister, Friedr. Handbuch der musikal. Literatur od. Verzeichnis der im deutschen Reiche, in den Ländern deutschen Sprachgebietes sowie der für den Vertrieb im deutschen Reiche wichtigen, im Auslande erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften, Abbildgn. u. plastischen Darstellungen m. Anzeige der Verleger u. Preise . . . Bd. XIII. Die von Anfang 1904 bis Ende 1908 neu erschienenen u. neu bearb. musikal. Werke enthaltend. Lief. 1—4. Leipzig, Hofmeister. gr. 8°. Je ℳ 8.

Hooper, Louisa M. Selected list of music and books about music for public libraries. Chicago, American library association Publishing board. gr. 8°. 46 p.

Huet, Emile. Jeanne d'Arc et la musique; bibliographie musicale. 2e édit. Orléans, Marcel Marron. 8°. 234 p. avec musique.

Hughes-Hughes, Aug.* Catalogue of manuscript music in the British Museum. Vol. II. Secular vocal music. London ('08), British Museum. Lex. 8°. XXV, 961 p. 21 s.
— [Dasselbe.] Vol. III. Instrumental music treatises. London ('09). Ebenda. Lex. 8°. XXIV, 543 p. 21 s.

Kothe und **Forchhammer.** Führer durch die Orgel-Literatur s. Abschnitt VIII.

Magnette, Paul.* Contribution à l'histoire de la symphonie postbeethovénienne, 1824-1909. Liste alphabétique des compositeurs symphonistes, avec indication du nombre d'œuvres qu'ils ont écrites et de l'époque de leur carrière musicale. Liège, chez l'auteur. 8°. 49 p. fr. 1.

Mahillon, Victor-Charles. Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles. IIme vol., numéros 577 à 1321. IIme édit. Gand, Hoste. 8°. VI, 521 p. figg. fr. 5.

Massloff, A. Illustr. Katalog der Musikinstrumentensammlg. des Daschkowschen ethnographischen Museums in Moskau. [Russ. Text.] Moskau, Verlag d. ethnographischen Gesellschaft. 8°. 64 S. mit 137 Ill. u. 3 Tab. 75 Kop.

Mérall, M. et **Dominus.** Couplets chantés dans les „chants du crépuscule". Paris, impr. Dangon. qu. kl. 8°. 16 p.

Müller-Reuter, Theodor.* Lexikon der deutschen Konzertliteratur. [Bd. I.] Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. gr. 8°. XXII, 626 S. ℳ 6.
[Das ganze Werk auch in 26 Lieferungen zu je ℳ 0,75.]

II. Musik-Fachausstellung* ... Vom 3.—15. Juni 1909 in ... Leipzig. Veranstaltet vom Central-Verband deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine. Leipzig, Druck von Fischer & Kürsten. 8°. 64 S. + 30 unpag. Seiten mit 1 Portr. ℳ 0,40.

II. Musik-Fachausstellung. Katalog* der Sonderausstellung aus der Musik-Bibliothek Paul Hirsch-Frankfurt am Main. Frankfurt a/M., Druck v. Englert & Schlosser. 8°. 32 unpag. S. Nicht im Handel.

Neumann, Wilh. Lexikon baltischer Künstler. Riga ('08), Jonck & Poliewsky. gr. 8°. VII, 172 Seiten. ℳ 4,50.

Newnes musical library. Vols. 1. 2. 3. London, Newnes. Fol. Je 2 s.

New York. Public library. Selected list of works in the New York public library relating to the history of music. (New York, 1908.) gr. 8°. 36 p.

Parrhysius, Arth.* Militär-Musiker-Adreßbuch f. das Deutsche Reich, nebst e. Anh., enth.: Die Militär-Kapellmeister der österreich.-ungar. Armee sowie Verzeichnis v. Zivil-Kapellmeistern Deutschlands. (Neue Ausg.) Berlin, A. Parrhysius. 8°. 592 S. ℳ 6.

Pazdírek, Frz.* Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Völker. — Manuel universel de la littérature musicale. — The universal handbook of musical literature. Vol. XIX—XXVI. Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur. Lex. 8°. Je ℳ 12.
[Vol. XIX. Marks-Messner S. 193—528. — Vol. XX. Messner-Moynet S. 529—852. — Vol. XXI. Mozart-Normand S. 853—1012+XV+176. — Vol. XXII. Normand-Parkinson XV, 177—256+137+118 S. — Vol. XXIII. Parkman Tuckerman-Popper S. 119 bis 470. — Vol. XXIV. Popper-Reissiger S. 471—588 +18 S. + XV, 192 S. — Vol. XXV. Reissiger-Rossi S. 193—544. — Vol. XXVI. Rossi-Schäffer S. 545 bis 714+XV, 160.

Pedrell, Felip.* Catàlech de la biblioteca musical de la diputació de Barcelona ab notes .... transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsímils dels documents més importants pera la bibliografía espanyola. Vol. I. II. Barcelona. ('08, '09.) Palau de la diputació. 4°. 330 p. u. 382 p. 65 pessetes.

Princeton* university library. Finding list for the music library. 1909. Princeton, The university library. Lex. 8°. II, 93 p.

[Rahter, D.]* Verzeichnis des Musikalien-Verlags von D. Rahter in Leipzig. Zweiter Teil. 1900—1910. Abtlg.: I. Alphabetisches Verzeichnis. Abtlg.: II. System. Verz. [Leipzig 1909.] 8°. 62+56+XVI S.

Rasch, P. Verzeichnis der Namen der altfranzösischen Chanson de Geste: Aliscans. Programm. Magdeburg. 8°. 44 S.

Ricordi musicali fiorentini. Anno III°. MDMVII—MDMVIII. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi. Firenze, Brizzi & Niccolai. gr. 8°. 2+142 p. c. 3 tav.
[Fuori commercio.]

Riemann, H.* Musik-Lexikon. Siebente vollständig umgearbeitete Aufl. Leipzig, M. Hesses Verlag. 8°. XXIII, 1598 S. ℳ 14.

Robinson, J. A. and **M. R. James.** The manuscripts of Westminster Abbey. Cambridge, Univers. Press. gr. 8°. 108 p. 5 s.
[Notes and documents of Westminster Abbey, No. 1.]

San Francisco. Public library. Music catalogue. San Francisco, [Publ. Libr.] 8°. 16 p. gratis.

Schneider, Max. Musikalische Zeitschriftenschau Oktbr. 1907—Sept. 1908. Alphabetischsystem. Übersicht üb. die im 9. Jahrgange der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft unter der Rubrik „Zeitschriftenschau" angeführten Aufsätze über Musik. Hrsg. v. der internat. Musik-Gesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 112 S. ℳ 2.

Sociedad Filarmónica Madrileña. Programas de los conciertos celebrados durante el curso de 1908—1909. Año VIII.

Squire, Wm. Barclay.* Catalogue of printed music in the library of the Royal College of music. Printed by order of the Council. London, Novello and Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4°. 368 p. 12 s. 6 d.

Vereins-Katalog.* (Begonnen 1870.) Die von dem Referenten-Kollegium des „Allgem. Cäcilien-Vereins" in den „Vereins-Katalog" aufgenommenen kirchenmusikal. od. auf Kirchenmusik bezügl. Werke enthalt. Eine selbständ. Beilage zum Cäcilienvereinsorgan... 17. u. 18. Heft. No. 3469—3679. Nebst Inhalts- u. Sachregister üb. die Nrn. 1—3500. (5. Bd. S. 89—192+III+XLVIII S. Regensburg, Pustet. Lex. 8°. Je ℳ 0,90.

Wit, Paul de.* Welt-Adreßbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie m. e. Anhg., enth. die Eingangszölle auf Musikinstrumente in allen Ländern u. e. Wörterbuch der in der Musikinstrumenten-Industrie vorkomm. techn. Ausdrücke in deutsch—französisch—engl. Sprache. Leipzig, Paul de Wit. Lex. 8°. III, VIII, 8+1060 S. Geb. ℳ 22.50.

II.
Periodische Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für die übrigen wolle man dieselbe Rubrik in den früheren Jahrgängen vergleichen.

Akademos, revue mensuelle d'art libre et de critique. 1re année. (No. 1. 15 janvier 1909.) Paris, administration, 19, quai Saint-Michel. 8°. Jährlich fr. 36.

Almanach des herzogl. braunschweig. Hoftheaters 1909—10, m. Beiträgen v. Chr. Saß u. E. Stier. Braunschweig, Ramdohr. kl. 8°. 83 S. m. 11 Bildern u. 1 Plane. ℳ 0,50.

Annual, Musical directory, and almanack 1909. London, Rudall, Carte & Co. 8°. 453 p. 3 s.

Annuaire des artistes, de l'enseignement dramatique et musical et des sociétés orphéoniques de France et de l'étranger. Répertoire complet du théâtre, de la musique et de la facture instrumentale, [Années 16—23.] pour 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, [2e édit.] 1909. Paris, 167, rue Montmartre. 8°.

Annuaire international de la musique. Baudouin La Londre, directeur. VII. Saint-Amand (Cher), impr. Bussière. 4°. 60 p. et annonces.

Annuario* del r. istituto musicale „Luigi Cherubini". (Vol. V. Anno 1909). Firenze ('10), tip. Galletti e Cocci. gr. 8°. 48 p.

Annuario del r. conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano. Anno XXVI (1907—1908). Milano, tip. E. Bonetti. 8°. 35 p.

L'Apollo, bolletino quindicinale d'arte, critica e bibliografia. Anno I. (No. 1. 1 febbraio 1909). Pisa (Cortona, tip. Sociale). 43×29 cm. Jährlich L. 3.
[Expedition: Pisa, via XXIX Maggio.]

Apollon, periodico mensile di lettere e d'arte. Anno I (No. 1. maggio 1909). Bari, tip. Pansini. Fol. Jährl. L. 5.

Armanak d'à Chanchet po l'annêye 1909. Cinquinme annêye. Liége I. Bury. 8°. 80 p. fr. 0,20.

L'Art libre, littérature, arts, philosophie, revue mensuelle. 1re année. Lyon, impr. A. Geneste. 8°. Jährlich fr. 10.

L'Arte lirica: giornale settimanale d'arte, lettere e teatri. Anno I. (No. 1. 7 gennaio 1909.) Direttore: L. Grabinski Broglio. Milano, tip. Arte e lavoro. 4°. Jährlich L. 30.

Bach-Jahrbuch* 5. Jahrg. 1908. Im Auftrage der neuen Bachgesellschaft hrsg. v. Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. III, 156 S. Geb. ℳ 4.

La **Barde,** revue bi-mensuelle de musique et de littérature. Ire année. Sainte-Pazanne. [Ohne Verleger angezeigt in „Le Ménestrel" 09, S. 407.]

Beethovenjahrbuch.* Hrsg. v. Th. v. Frimmel. 2. Bd. München u. Leipzig, G. Müller. 8°. 422 S. m. 1 Bildn. u. 3 Fksm.-Taf. Geb. ℳ 8.

Bolletino dell' associazione dei musicologi italiani s. Abschnitt I unter Catalogo delle opere musicali.

Die **Bühnenwelt.** Illustrierte Wochenschrift f. darstell. Künste u. Musik. Verantwortlich: Camillo Frdr. Wyn, f. Österreich-Ungarn: Rud. Lechner. 1. Jahrg. (Oktbr. 1909—Sept. 1910.) 52 Nrn. Berlin, Verlag der „Bühnenwelt". Vierteljährl. ℳ 0,85.

Bel **Canto.** Bolletino mensile polemico, didattico di critica e cultura lirica: organo dell' Unione lirica internazionale fra artisti ed amatori di canto. Anno I. (N.i 1—2 agosto—settembre 1909.) Venezia, (Macerata, F. Giorgetti). 8°. Jährlich L. 5. Einzelne Nummer L. 1.

La **Canzonetta,** rivista quindicinale, artistica, musicale, letteraria. Anno I, (n. 1. 23 dicembre 1908.) Napoli, Campolongo-Feola. 4°. Jährlich L. 2,50.

Capra, Marcello. Annuario generale del musicista d'Italia, industriale commerciale, pedagogico ed artistico. Annata III, 1909. Torino, Società tip. ed. Nazionale. 16°. XXXII, 212 p. L. 2,50.

Le gai **chanteur.** Almanach chantant, pour l'année de grâce 1909 [und] 1910. (45e [u.] 46e année.) Montbéliard, impr. Barbier. kl. 8°, non paginé, avec grav.

Il **Corriere** teatrale: edizioni quotidiane rinnovate di un periodico ebdomadario. Anno I. (No. 1. 9 ottobre 1909.) Roma, tip. del periodic. *Il corriere teatrale.* 4°.

The musical **directory** of Atlanta and Georgia v. 1. 1909/10. Atlanta, Ga., Arno music co. 8°.

Fédération musicale de l'Orléanais (Loiret et Loir-et-Cher). Ire année. (No. 1. Octobre 1908.) Orléans, impr. A. Gout et Cie. 8°.

La **France** musicale, organe des intérêts des musiciens et des sociétés musicales, paraît tous les mois. Ire année (No. 1. Mars 1909.) Valence, impr. J. Galland; administration, rue Quatorze-Cantons. Fol. Jährl. fr. 3.

Die **Harmonie.** Zeitschrift der Vereinigg. deutscher Lehrer-Gesangvereine. Schriftleiter: Mart. Kirschstein. 1. Jahrg. 12 Nrn. Hamburg, Kampen. Lex. 8°. Vierteljährl. ℳ 0,50.

Amtliches **Jahrbuch** der K. K. Hoftheater in Wien f. die Spielzeit 1909—10. Wien, Gerold & Co., 8°. 144 S. Geb. ℳ 3.

Kirchenmusikalisches **Jahrbuch.*** Begründet von F. X. Haberl, hrsg. v. Karl Weinmann. 22. Jahrg. Regensburg, Pustet. Lex. 8°. IV, 172 S. m. 1 Abbildg. ℳ 3,40.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1908. 15. Jahrgang. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. 132 S. u. 8 S. Musikbeil. ℳ 4.

Jahrbuch der internationalen Musiker-Konföderation. (Zu beziehen durch M. Klette, Rendant des Allgem. Deutsch. Musiker-Vereins, Berlin, Chausseestr. 131.) ℳ 0,15.

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte. 1908. 2. Jahrg. Hrsg. v. Frz. Scheurer. Freiburg i. Br., Herder. 8°. X, 473 S. ℳ 7,50.

L'**Illustrazione** teatrale italiana, rivista quindicinale d'arte. Anno I. (No. 1. 20 marzo 1909.) Genova, tip. del giornale *Il Commercio.* Fol. Jährl. L. 20.

L'**Illustrazione,** rivista mensile di lirica e drammatica. Anno I. (No 1. 11 novembre 1909.) Torino, corso Vittorio Emanuele, no 38. 4°. Jährlich L. 10.

Konzert-Taschenbuch für die Saison 1909-10 (2. Jahrg.) herausg. von dem Konzert-Bureau Emil Gutmann, München, Theatinerstr. 38.

De **Kunst.** Geïllustreerd weekblad voor tooneel, muziek, beeldende kunsten .... 1e jaarg. 1909. Amsterdam, B. Wolf Jz. Fol. Jährlich f. 8.

Der **Merker.** Österreichische Zeitschrift f. Musik u. Theater. Hrsg.: Rich. Batka u. Ludw. Hevesi. Chef-Red: Rich. Specht. 1. Jahrg. Oktbr. 1909—Sept. 1910. 24 Hefte. Wien, Verlag Der Merker. Lex. 8°. Halbjährlich ℳ 9.

Le Monde dauphinois, artistique, littéraire, musical et sportif, hebdomadaire. I[re] année (No. 1. 9 octobre 1909.) Grenoble, Impr. spéciale du „Monde dauphinois". Fol. Jährlich fr. 5.

La Musica senza maestro, giornale settimanale per imparare facilmente da sè la musica, secondo il metodo del maestro Livio Loro. Anno I. (No. 1. luglio 1909.) Milano, Sonzogno. 4°. Jährlich L. 5. Einzelne Nrn. 10 c.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich u. den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Red.: Hugo Botstiber. 6. Jahrg 1909. Wien, C. Fromme. gr. 8°. XVI, 384 S. Geb. ℳ 4,20.

Musiker-Kalender,* Allgemeiner deutscher, f. 1910. 32. Jahrg. 2 Bde. Berlin, Raabe & Plothow. kl. 8°. ℳ 2,50.

Musiker-Kalender,* Max Hesses deutscher, f. d. Jahr 1910. 25. Jahrg. Leipzig, Hesse. kl. 8°. Geb. ℳ 2.
[Auch in 2 Tln., 1. Tl. geb., 2. Tl. geh.]

Musiker-Verbands-Kalender, Allgemeiner deutscher, f. d. J. 1910, hrsg. von dem Präsidium des Allgem. deutsch. Musiker-Verbandes. 1. 2. Tl. 22. Jg. Berlin, Chausseestr. 131. kl. 8°. Geb. ℳ 0,85.

Musik-Taschenbuch. 12. Aufl. Leipzig, Steingräber. 16°. 366 S. Kart. ℳ 1.

De **Muziekbode.** Maandelijksch tijdschrift voor Turnhout en omstreken. Orgaan van het „Opéra comique". 1e jaargang. Turnhout, 33, St-Antoniusstraat. 4°. gratis.

Neujahrsblatt, 97.,* der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1909. [Jelmoli, Hans.] Franz Curti. Zürich, Hug & Co. in Komm. Lex. 8°. 36 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2,40.

Notizbuch f. Musikmeister f. d. J. 1910. 27. Jahrg. 2 Tle. Berlin, Parrhysius. kl. 8°. 207 S. Geb. ℳ 1,75.
[Bisher u. d. T.: Notiz- u. Taschenbuch f. Musik-Dirigenten.]

Les **nouvelles** musicales. Genève. [Ohne Verleger angezeigt im: Le Ménestrel '09, 190.]

Der **Phönix.** Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst. (Berlin, Schuster & Loeffler.) 8°. 48 S. m. Abbildgn. gratis.

Revue de l'institut des hautes études et de l'école de musique et de déclamation d'Ixelles. Paraît tous les mois. 2e année, 1909. Bruxelles, 35, rue Souveraine. 4°. Jährlich fr. 5.
[Jahrg. 1 erschien u. d. T.: Bulletin mensuel de l'institut etc.]

La **Rinascita** musicale, rassegna della Associazione dei musicologi italiani e della Federazione dei rr. istituti musicali. [Direttori: Guido Gasperini e Guido Alb. Fano.] Anno I. (No 1. febbraio 1909.) Parma, off. di Arti grafiche, strada del Carmine, No 39. 8°. Jährlich L. 6.
[Erscheint monatlich.]

Roll of the union of graduates in music . . . and Kalendar for 1909. London, Musical news office. 8°. 260 p. Geb. 2 s. 6 d.

Deutsche **Sängerbundeszeitung.*** 1. Jahrg. (No. 1. 6 Januar 1909.) Schriftleitg.: Gustav Wohlgemuth. Eigentum u. Verlag d. deutschen Sängerbundes. „Die Sängerhalle" 49. Jg. Leipzig, Vermittlungsverlag C. F. W. Siegels Musikalienhdlg.

Allgemeine **Sänger- u. Dirigenten-Zeitung.** Hessische Musik- u. Sänger-Zeitg. Mitteldeutsche Sänger-Zeitg. Musik- u. Sängerzeitg. f. Mitteldeutschland. Schriftleitung: Albin Klein. Gießen, Gießener Verlagsdruckerei (A. Klein). Lex. 8°. Nur direkt. Halbjährl. ℳ 2,80.
[Bisher u. d. T.: Musik- u. Sänger-Zeitung f. Mitteldeutschland.]

La **Sicilia-Teatri.** Anno I. (No. 1. dicembre 1908.) Palermo ('08), tip. Virzì. 38×27 cm. Jährlich L. 5.

Soubies, Albert. Almanach des spectacles. Continuant l'ancien Almanach des spectacles (1752 à 1815). Année 1908. T. 38 de la nouvelle collection. Paris, Flammarion. 8°. 156 p. avec une eau-forte fr. 5.

Stern, Rich. Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen? I. Jahrg. 1909. Deutsche Ausgabe. Berlin, Dr. Rich. Stern. 8°. 178 S. m. 8 Bildnistaf.

Stoullig, Edmond. Les annales du théâtre et de la musique. Année 1908 (34e année). Paris, Ollendorff.

Tage-Buch der Königl. sächsischen Hoftheater vom J. 1908. Theaterfreunden gewidmet von Theaterdienern Adf. Ruffani u. Rob. Steiniger. 92. Jahrg. Dresden, H. Burdach. — E. Weise in Komm. kl. 8°. 104 S. ℳ 2.

Taschenbuch, Wiener musikalisches, 1910. Illustr. Kalender f. Musikstudierende u. Freunde der Tonkunst. Wien, Zeitungsbureau H. Goldschmidt in Komm. 16°. 247 S. m. Taf. Geb. ℳ 2.

Das Theater. Schriftleitg.: Herwarth Walden. 1. Jahrg. 24 Hefte. (Sept. 1909—Aug. 1910.) Wilmersdorf, „Das Theater". 34,5×27,5 cm. Jährlich 20 ℳ Einzelne Hefte ℳ 1.

Neuer **Theater-Almanach.** 1910. Theatergeschichtliches Jahr- u. Adressen-Buch. Hrsg. v. der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 21. Jahrg. Berlin, F. A. Günther & Sohn in Komm. 8°. XV, 919 S. m. eingedr. Bildnissen u. 4 Bildnistaf. Geb. ℳ 6.

Theater-Kalender auf d. J. 1910. Hrsg.: Hans Landsberg, Arth. Rundt. Berlin, Verlag Dr. Wedekind & Co. 8°. 189 S. m. 8. Taf. Kart. ℳ 2.

Illustrierter **Tonkünstler-Kalender.** (1910.) Biographische Notizen aus allen Zweigen musikal. Schaffens m. mehr als 700 Musikerporträts. Hrsg. v. Jos. Seiling. Beigefügt: Aphorismen, Aussprüche berühmter Männer üb. Musik u. Musiker. (Abreißkalender.) München, G. Müller. ℳ 3.

La **Vie** paroissiale et Musique religieuse, revue mensuelle. Ire année. (No 1. mars 1909.) Lille, impr. Desclée, de Brouwer et Cie. 8°.

Le **Vrai** mondain. Théâtres, concerts, sports. Paraît le mardi. IIe année. Bruxelles, 10, rue Léopold. (Éditeur-gérant: A. Gautier.) Fol. Jährlich fr. 5,10.

III.

Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

Ambros, Aug. Wilh.* Geschichte der Musik. Mit zahlr. Notenbeispielen u. Musikbeilagen. 4 Bd. 3. verb. Aufl., durchgesehen u. erweitert v. Hugo Leichtentritt. Leipzig, Leuckart. gr. 8°. XI, 913 S. ℳ 15.

Armade, F. de. Le théâtre français des origines à nos jours. Extrait et analyses, notices biographiques. Préface par Jean Richepin. Paris ('08), Delagrave. 8°. VI, 762 p.

Aubry, Pierre.* Trouvères et troubadours. (Les maîtres de la musique.) Ire [et] IIme ed. Paris, Alcan. 8°. 258 p. avec musique. Je fr. 3,50.

Balestrieri, Lina. Feste e spettacoli alla corte dei Farnesi: contributo alla storia del melodramma. Parma, tip. riunite Donati. 8°. 131 p.

Batka, Rich.* Allgemeine Geschichte der Musik. Mit Bildern u. Notenbeispielen. Stuttgart, Grüninger. Lex. 8°. VIII, 300 S. Geb. ℳ 5.

Baux, Émile. Notes et documents inédits sur l'opéra-comique et quelques-uns de ses artistes pendant la révolution. Paris, Fischbacher. 8°. 46 p.

Bellaigue, Camille. Les époques de la musique. T. 1. 2. Paris, Delagrave. 8°. 296 p. u. 287 p. Je fr. 3,50.

Bergmans, Paul. De l'histoire de la musique et de son étude: Lecture. Gand, C. Vyt. 8°. 13 p. fr. 1.

[Extrait du Bulletin de l'académie royale d'archéologie de Belgique.]

Bergmans, Paul.* Le collegium musicum fondé à Hasselt au XVIe siècle. Gand, C. Vyt. 8°. 18 p. fr. 1,50.

(Extrait du Compte rendu du Congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique, Liége 1909.)

Bonaventura. Arnaldo. Manuale di storia della musica. 2a [und] 3a ediz. (Biblioteca degli studenti. No. 29—31.) Livorno, Giusti. 16°. VIII, 197 p. Je L. 1,50.

Bonaventura, A. La vita musicale in Toscana nel secolo XIX. Firenze, Barbèra.

[In: La Toscana alla fine del Granducato: conferenze No. 8. kl. 8°. XVI, 355 p. fr. 3,50.]

Bricqueville, E. de. Notice historique sur la vielle. Paris, bureaux de la Société internationale de musique.

Bumpus, T. Francis. Canterbury cathedral. London, T. W. Laurie. 16°. 112 p. 2 s. 6 d.

Bumpus, T. Fr. Cathedrals and churches of Norway, Sweden and Denmark. Ebenda. 8°. 308 p.

Bumpus, T. Fr. The cathedrals and churches of Belgium. 8°. 308 p. 6 s. Ebenda.

Calabrese, Giuseppe.* Origine del melodramma sacro in Roma: tesi di laurea in lettere. Gravina di Puglia, tip. L. Attolini. 8°. XV, 273 p. L. 4.

Cesari, Gae.* Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrh. Münchener Dissertation. Cremona ('08), tip. P. Fezzi. gr. 8°. 81 p.

Chybínski, Adolf. Das Verhältnis der polnischen Musik zur abendländischen im XV. u. XVI. Jahrh. Krakau, Selbstverlag. 48 S.
[Angezeigt und besprochen in: Zeitschr. d. I. M.G. X, 245.]

Conradt, Carl. Die Grundlagen der griechischen Orchestik u. Rhythmik. (Progr.) Greifenberg. (Leipzig, G. Fock in Komm.) Lex. 8°. 20 S. m. Fig.

Cornill, C. H. Music in the old testament. Chicago, Open court publishing co. 35 p. il. 50 c.

Dickinson, Edward. The study of the history of music, with an annotated guide to music literature .... Rev. and enl. ed. New York (1908), C. Scribner's sons. 8°. XV, 415 p. $ 2,50.

Dixson, H. Claiborne. The abbeys of Great Britain. London ('08), Laurie. 8°. XI, 204 p. 6 s.

Flete, John. The history of Westminster Abbey. Edit. by J. Armitage Robinson. Cambridge, University press. gr. 8°. 159 p. 5 s.
[Notes and documents relating to Westminster Abbey, No. 2.]

Flueler, M. Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs d. Gr. u. besonders die Werke Ph. Em. Bachs. Diss. Berlin 1908. 8°. 73 S.

Fromageot, P. Orgues et organistes de Saint-Germain-des-Prés. Paris ('08), F. Didot. 8°. 17 p.
[Extrait du Bulletin de la société historique du VIe arrondissement de Paris.]

Glyn, Margaret H. Analysis of the evolution of musical form s. Abschnitt VI.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte seit Beginn d. 19. Jahrh. II. 2., umgearb. Aufl. (Samml. Göschen. Neue Aufl. No. 165.) Leipzig, Göschen. kl. 8°. 160 S. Geb. ℳ 0,80.

Guesnon, A. Publications nouvelles sur les trouvères artésiens. Notices biographiques, textes et commentaires. Poésie lyrique. I. Jean de Neuville; II. Perrin d'Angicourt; III. Jean de Renti; IV. Oede de la Courvierie; V. Cardon de Croisilles. Paris, Champion. 8°. 31 p.
[Extrait du „Moyen âge". 2e série. t. 13.]

Guesnon, A. Die Melodien der troubadours und trouvères, du Dr. J. B. Beck. Compte rendu. Paris, Champion. 8°. 13 p.
[Extrait du „Moyen Age". 2e série. T. 12.]

Hallig, Karl. Musiklehre u. Musikgeschichte. Merkbuch f. den Schulgebrauch. Dresden, Huhle. 8°. IV, 31 S. Kart. ℳ 0,60.

Harcourt, Eugène de. La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie. Paris, Fischbacher. 8°. 550 p. fr. 7,50.

Heinze, Leop. u. W. Osburg. Geschichte der abendländ. Musik f. Seminaristen u. Musikschüler. Nach dem Lehrplane vom 1. VII. 1901 bearb. (Abschnitt III aus „Harmonie- und Musiklehre" II. Tl.). 6., verm. u. verb. Aufl. Breslau, Handel. gr. 8°. III, 107 S. Geb. ℳ 1,40.

Hennig, Kurt.* Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrh. Halle, Niemeyer. gr. 8°. XI, 322 S. ℳ 8.

Hinton, J. W. Story of the electric organ. London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co. 4°. 132 p. illus. 5 s.

Jarro. Storia aneddotica dei teatri fiorentini.
[Ohne Ort und Verlag angezeigt in: La nuova musica. XIV, 91.]

Keller, Otto. Illustrierte Geschichte der Musik. 3. Aufl. München, A. H. Müller. ℳ 20.

Kinkeldey, O. Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Dissertation. (Theildruck.) Berlin. 8°. VI, 40 S.

Kothe, Bernhard. Abriß der allgemeinen Musikgeschichte. 8., auf Grund der neuesten Forschgn. vollständig umgearb. Aufl. v. Rud. Frhrn. Procházka. Mit vielen Abbildgn., Porträts u. Notenbeilagen. Leipzig, F. E. C. Leuckart. gr. 8°. XV, 452 S. ℳ 3.

Kotschetoff, N. Grundriß der Musikgeschichte. Handbuch für Musikschulen. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. 80 Kop.

Kromolicki, J. Die Practica artis musicae des Amerus u. ihre Stellg. in der Musiktheorie des Mittelalters. Dissertation. (Theildruck.) Berlin. 8°. VII, 42 S. m. 2 Taf.

Kuljabko-Koretzky, M. N. Kurzer Abriß der Musikgeschichte. Lief. 1. Die Geschichte der Musik bis Bach. [Russ. Text.] St. Petersburg, Bessel & Co. 12°. 165 S. R. 1.

Lafontaine, Henry Cart de.* The king's musick. A transcript of records relating to music and musicians (1460—1700). London, Novello & Co. 8°. XII, 524 p. Geb. 12 s. 6 d.

Langdon, Stephen. Sumerian and Babylonian psalms. London, Luzac. 8°. 375 p. 16 s.
[cf. Zeitschr. d. I. M. G. XI, 25.]

Lecomte, L. Henry. Histoire des théâtres de Paris. Les folies-nouvelles, 1854—1859, 1871—1872—1880. Paris, Daragon. 8°. 174 p. avec 1 grav. fr. 6.

Lee, E. Markham. The story of opera. (Music story ser.) London, W. Scott. 8°. 286 p. 3 s. 6 d.

Leineweber, C. H. Das Graduale Junta 1611. Ein Beitrag z. Choralgeschichte des 17. Jahrhunderts. (Veröffentlgn. der gregorian. Akademie zu Freiburg (Schweiz). Hrsg.: Peter Wagner. Heft XIV.) Freiburg (Schweiz), Buchdr. des Werkes v. Hl. Paulus. 8°. VII, 72 S. ℳ 2.
[Angezeigt und besprochen in: Zeitschr. d. I. M. G. XI, 120.]

Leonardi, E. M. Il melodramma del Metastasio s. Abschnitt V unter Metastasio.

Lombardi, Glauco. Il teatro Farnesiano di Parma: note e appunti, con documenti inediti. Parma, r. Deputazione di storia patria. 8°. 54 p., 14 tav.
[Estr. dall' Archivio storico per le provincie parmensi, nuova serie, vol. IX.]

Louis, Rudolf.* Die deutsche Musik der Gegenwart. Mit 15 Porträts und Notenfksms. 2. Aufl. München u. Leipzig. Georg Müller. 8°. 324 S. ℳ 6.

Majorca, Mortillaro Lu. Maria. Il r. teatro s. Cecilia [in Palermo] e le sue vicende, 1617—1908. Palermo, A. Reber, 8°. 75 p.

Manara, Filippo. Di alcune pergamene neumatiche scoperte a Capodistria. Trieste, Capin.

Marxer, Otto. Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. (Veröffentlgn. der gregorian. Akademie zu Freiburg (Schweiz). Hrsg.: P. Wagner. III. Heft). St. Gallen ('08), Druck der Buchdruckerei „Ostschweiz". gr. 8°. VI, 248 S.
[Angezeigt in: Zeitschr. der I. M. G. X, 181.]

Meier, John.* Werden u. Leben des Volksepos. Halle, Niemeyer. 8°. 54 p.

Michel, Henri. La sonate pour clavier avant Beethoven (Introduction à l'étude des sonates pour piano de Beethoven). Paris, Fischbacher. 8°. 131 p.

Milego, Julio. El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII. Estudio históricocritico. Valencia, Tous. 8°. 200 p. 3 pes.

Möhler, A. und O. Gauss. Compendium der kathol. Kirchenmusik s. Abschnitt VII.

Nagel, Wilib.* Studien zur Geschichte der Meistersänger s. Abschn. IV unter Magazin, musikal.

Nef, Albert.* Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. u. Anfang des 19. Jahrhunderts. Hrsg. durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zürich, Geb. Hug & Co. in Komm. gr. 8°. VII, 167 S. fr. 2,50. (M 2.)

Nelle, Wilh.* Geschichte des deutschen evangel. Kirchenliedes. 2. erweit. u. verb. Aufl. Hamburg, Schloeßmann. 8°. XII, 317 S. m. 79 Abbildgn. u. Titelb. Geb. ℳ 3.

Norlind, Tobias. Latinska skolsånger i Sverige och Finland. [Diss.] Lund. [Ohlsson in Komm.] 8°. XVI+187+4. Kr. 3.
(= Lunds Universitets Årsskrift. N. F. Afd. 1. Bd. 5. Nr. 2.)

Oliphant, W. Edwin. The story of German song. London, Fairbairns. 8°. 252 p. 3 s. 6 d.

Palustre, B. Quelques noms de fondeurs de cloches roussillonnais (XIVᵉ—XVIIIᵉ siècles). Caen ('08), Delesques. 8°. 27 p.
[Extrait du compte rendu du 73ᵉ Congrès archéologique de France.]

Panum, Hortense. Musikhistorien i kortfattet Fremstilling. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Lehmann & Stage. 8°. 148 p.

Pearce, Charles William. Notes on old London City churches, their organs, organists, and musical associations. London, The Vincent Music Co. XXIV, 248 p. 3 s.

Pennell, Elizabeth Robins. French cathedrals, monasteries and abbeys and sacred sites of France. Illus. London, Unwin. gr. 8°. 456 p. 20 s.

Péricaud, Louis. Histoire de l'histoire des grands et des petits théâtres de Paris pendant la révolution, le consulat et l'empire. 2ᵉ vol. de la série. Théâtre des petits comédiens de S. A. S. Monseigneur le comte de Beaujolais. Paris, Jorel. 8°. 138 p. fr. 5.

Pisani, Giuliano. Illustrazione di un codice liturgico musicale di Volterra. Volterra, tip. Carnieri. 8°. 59 p.

Poliński, Alex. Geschichte der polnischen Musik im Umriß. „Wissenschaft u. Kunst" Bd. VII. (Publikation der Gesellschaft der Mittelschuldozenten in Lemberg.) [In poln. Sprache.] Lemberg ('07!), H. Altenberg. 8°. 280 S.

[Angezeigt in: Zeitschr. d. intern. Musikgesellsch. X, 324.]

Pschor, L. *Σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ.* (Ein Beitrag zur bühnengeschichtl. Entwicklung des altgriechischen Theaters.) Programm. Mähr.-Trüban ('08). 8°. 14 S. m. 1 Abbildg.

Reyher, Paul.* Les masques anglais. Etude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512—1640). Paris, Hachette et Cie. 8°. X, 564 p. et planches.

Riemann, Hugo.* Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrh. Paläographische Studie m. Übertragg. v. 70 Gesängen des Andreas v. Kreta, Johannes Damascenus, Kosmas v. Majuma, Johannes Monachus u. a. Mit 8 phototyp. Fksms. (Taf.) aus Handschriften des 10.—13. Jahrh. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 98 S. ℳ 5.

Riemann, Hugo. Katechismus der Musikgeschichte. 1. Tl.: Geschichte der Musikinstrumente u. Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. 4. verb. Aufl. 2. Tl.: Geschichte der Tonformen. 4. verb. Aufl. (Max Hesse's illustrierte Katechismen. No. 2. 3.) Leipzig ('09) ('10), M. Hesse. 8°. VIII, 161 S. u. V, 231 S. Je ℳ 1,50. 1 u. 2 in 1 Bd. geb. ℳ 3,50.

Riesemann, Osk. v.* Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges. (Publikationen der internation. Musikgesellschaft. Beihefte. II. Folge. 8. Heft). Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XI, 122 S. m. 12 eingedr. Taf. ℳ 5.

Rockstro, W. S. General history of music. New edit. London, Sampson Low. 8°. 500 p. 14 s.

Rose, Elise W. Cathedrals of mid-France. 2 vols. London, Putnam. 8°. 422 u. 386 p. 21 s.

Rouchon, Ulysse. La musique et la librairie au Puy à la fin du XVIe siècle. Paris, Champion. 8°. 12 p.

[Extrait du „Bulletin historique et philologique", 1908.]

Rudin, Daniel. Något om de „rytmiska koralerna". Stockholm. A. V. Carlson. 8°. 96 S. Kr. 1.25.

Scalera, Anna. Il teatro dei Fiorentini dal 1800 al 1860. Napoli, tip. Melfi e Joele. 8°. 100 p.

Schaer, Alfr. Die dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe Sage in Deutschland im 16. u. 17. Jahrh. Schkeuditz, W. Schäfer. gr. 8°. 128 S. ℳ 2.40.

Scheurleer, D. F.* Het muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18^e eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar. Met meer dan 200 afbeeldingen. 'S Gravenhage, Nijhoff. Lex. 8°. XI, 432 S. f. 20.

Schünemann, G. Zur Geschichte des Dirigierens. (Kap. III.) Dissert. Berlin ('08). 8°. VII, 39 S.

Sharp, R. Farquharson. History of the english stage to 1908. London, W. Scott. gr. 8°. 364 p. 5 s.

Sittenfeld, Ludw. Geschichte des Breslauer Theaters von 1841 bis 1900. Breslau, Preuß & Jünger. gr. 8°. IX, 378 S. Geb. ℳ 6.

Skjerne, Godtfred.* Plutarks dialog om musiken. [Dänischer Text.] København & Leipzig, W. Hansen. Lex. 8°. IX, 214 p., 5 Taf.

Steinitzer, Max. Musikgeschichtlicher Atlas. Eine Beispielsammlg. zu jeder Musikgeschichte, m. erläuterndem Text. Freiburg i/Br., Ruckmich. 4°. VIII, 120 S. ℳ 4.

Storck, Karl. Geschichte der Musik. 2. verm. Aufl. Stuttgart ('10), Muth. gr. 8°. XV, 799 S. ℳ 12.

La **Toscana** alla fine del Granducato: conferenze. Firenze, G. Barbèra. 16°. XVI, 355 p. L. 3,50.

[Darin: Bonaventura, A. La vita musicale in Toscana nel secolo XIX.]

Vallas, L. La musique à l'académie de Lyon au XVIIIe siècle. T. 1. Lyon (08), Edition de la „Revue musicale de Lyon". 8°. XX, 245 p. avec grav. fr. 7,50.

Vauthier, G. Notes sur l'histoire du théâtre. Les théâtres de province en 1818. Poitiers, Société française d'impr. et de libr. Lex. 8°. 17 p.

[Extrait de la „Revue musicale", 16, quai de Passy, Paris.]

Volbach, Fritz. Die deutsche Musik im 19. Jahrh. Nach den Grundlagen ihrer Entwickelg. u. ihren Haupterscheingn. dargestellt. (Sammlung Kösel. Bd. 31.) Kempten, Kösel. kl. 8°. V, 199 S. Geb. ℳ 1.

Wagner, Pietro. Origine e sviluppo del canto liturgico sino alla fine del medio evio. Versione ital. dal sac. M. R. Siena ('10), tip. s. Bernardino. 8°. XXI, 310 p. L. 4. [Biblioteca del clero, vol. LXV.]

Wallaschek, Rich.* Geschichte der Wiener Hofoper. 7.—10. [Schluß-]Heft. [Die Theater Wiens. IV Bd. Heft 48—51.] Wien, Wiener Gesellschaft f. vervielfält. Kunst. 40,5×31,5 cm. S. 153—295 m. Abbildgn. 13 Taf. u. 6 Fksms. Je ℳ 6.

Walthew, Rich. H. The development of chamber music. London, Boosey & Co. 48 p. 6 d.

Wechssler, Eduard. Das Kulturproblem des Minnesangs. Studien zur Vorgeschichte der Renaissance. (In 2 Bdn.) 1. Bd. Minnesang u. Christentum. Halle, Niemeyer. gr. 8°. XII, 503 S. ℳ 15.

Weingartner, Fel. Die Symphonie nach Beethoven. 3., vollst. umgearb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 113 S. ℳ 2.

Weinmann, Carlo. Storia della musica sacra. Versione ital. del Ricc. Felini. Regensburg ('08), Pustet. kl. 8°. VIII, 248 S. ℳ 1,50.

Wilford, A. Beknopte geschiedenis der muziek in zes lessen. Brussel, drukkerij M. de Hou. kl. 8°. 31 p. fr. 0,75.

Wolf, Alb. Fahrende Leute bei den Juden. Aus dessen schriftl. Nachlaß hrsg. u. ergänzt von Max Grunwald. [Aus: „Mittlgn. z. jüd. Volkskde".] Leipzig, M. W. Kaufmann. 8°. 68 S. ℳ 1,50.

Wustmann, Rud.* Musikgeschichte Leipzigs. In drei Bänden. 1. Bd. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. (Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig. Aus Anlaß des 500jährigen Jubiläums der Universität mit Unterstützg. des Rates der Stadt Leipzig hrsg. durch die Königl. sächs. Kommission für Geschichte.) Leipzig, Teubner. gr. 8°. XXIII, 507 S. m. 3 Taf., 5 Abbildgn. im Text u. vielen Notenbeisp. ℳ 12.

Wyatt, F. Fuller. The bible on instrumental music. San Angelo, Texas, Frederick F. Wyatt. 8°. 32 p. portr., 25 c.

Zampa, Giovanni. Violini antichi s. Abschnitt VIII.

IV.

Biographien und Monographien in Sammlungen.

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Fest- und Kongreßschriften, Folklore, Exotische Musik.)

Annesley, Charles. The Standard opera glass. Rev. and enl. edit. London, Low. 8°. 556 p. 4 s. 6 d.

Araktschiew, D. D. Das Volkslied des westlichen Grusien. Arbeiten der musikal. ethnographischen Kommission, Bd. II. [Russ. Text.] Moskau ('08).

Musical **association.** Proceedings of the musical association. 45 Session 1908—09. London, Novello. 8°. 206 p. £ 1.

Baron, Kr. et **H. Wissendorff.** Chansons populaires lataviennes. — Latwju dainas III, 3. (In lett. Sprache.) St.-Pétersbourg. (Leipzig, Voss' Sort.) Lex. 8°. VII, 1007 S. ℳ 12,60.

Bédier, Joseph.* Les chansons de croisade publiées par J. B. Avec leurs mélodies publiées par Pierre Aubry. Paris, Champion. 8°. XXXVI, 318 p.

Bekker, Paul. Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken. (Kunst u. Kultur. Einzelarbeiten zur Einführg. i. das Verständnis unserer Zeit. Hrsg. v. W. v. Oettingen. Bd. 3.) Stuttgart, Strecker & Schröder. kl. 8°. 96 S. Kart. ℳ 1,60.

Bell, M. F. Church music. (Arts of the church.) London, Mowbray. 16°. 216 p. 1 s. 6 d.

Berlioz, Hect.* Literarische Werke. 1. Gesamtausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°.
Bd. 8. Abendunterhaltungen im Orchester. Aus dem Franz. v. Elly Ellès. — VI, 463 S. ℳ 7.

Blanc, Casimir. La musique chez les Maures. Paris, Dupuis. 8°. 19 p. fr. 1.

Böhm, Aug. v. Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Festschr. z. 50jähr. Singvereinsjubiläum. Wien ('08), A. Holzhausen. Lex. 4°. XII, 183+92 S.

Le bon vivant. Nouveau recueil de chansons, chansonnettes, romances et monologues des concerts de Paris. Paris, J. Ferrand. 16°. 32 p. avec grav. 50 c.

Boughton, R. Choral variations upon English folksongs. London, Reeves. gr. 8°. 1 s.

Boulitsch, S. K. Einige finisch-slavische musikethnographische Parallelen. (S. A. aus: Zeitschr. der Kais. russ. geograph. Gesellsch.) [Russ. Text.] St. Petersburg. 22 S.

Brainerd, Eveline W. Great hymns of the middle ages. New York, Century Co. kl. 8°. 36+122 p. $ 1.

Burdach, Konr. Lauchstädts Erneuung. Gedenkblatt f. das Lauchstädter Fest am 2. VII. 1896. 2. Abdr. Berlin, Weidmann. 8°. 18 S. m. 1 Taf. ℳ 0,50.

Burkhardt, Max. Führer durch die Konzertmusik. Volkstümliche u. allgemein verständliche Ausführungen über ca. 1500 Werke von 114 Komponisten m. 260 Musikbeispielen. Berlin, Globus-Verlag. kl. 8°. 272 S. m. 16 Bildnissen. Geb. ℳ 1.

Burton, Frederick Russell. American primitive music, with especial attention to the songs of the Ojibways. New York, Moffat, Yard and co. gr. 8°. 5+284+73 p., illus. $ 5.

La chanson française du XVe au XXe siècle. Avec un appendice musical. Paris, Jean Gillequin & Cie. 8°. 326 p. fr. 5.

Le **chansonnier** de l'Arsenal. (Trouvères du XIIe — XIIIe siècle.) Reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Transcription . . . par Pierre Aubry; introduction . . . par A. Jeanroy. Paris, Geuthner (Leipzig, Harrassowitz.) Lex. 8°. c. 15-16 Hefte. Je fr. 10.

[Publications de la Société internationale de musique. Section de Paris.]

Checcacci, G. F. Musica dell' Hindustan. Torino, F. lli Bocca. 8°. 70 p. L. 2.

Combarieu, Jules.* La musique et la magie. Etude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés. Paris, Picard et fils. Lex. 8°. VIII, 375 p. avec musique.

[Etudes de philologie musicale. III.]

Combarieu, Jules. La musique, ses lois, son évolution. [7e mille.] Paris ('08), Flammarion. 8°. 348 p. fr. 3,50.

[Bibliothèque de philosophie scientifique.]

Combarieu, Jules. Music: its laws and evolution. (Authorized translation.) London, Kegan, Paul & Co. 8°. VIII, 334 p. 5 s.

Congresso musicale didattico, Milano 1908, . . . (Feste centenarie del r. conservatorio G. Verdi.) Milano ('08), tip. A. Codara. 8°. 16 p.

Cristofaro, Enr. de. Album-ricordo (Società internaz. teatro Costanzi-stagione lirica 1908—09.) Roma ('08), Casa ed. italiana. Fol. 48 p. L. 3.

Daur, Alb.* Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. VII, 200 S. ℳ 6.

Dautrepont, Aug. Les noëls wallons. Avec une étude musicale par Ernest Closson. Liége, Société liégeoise de littérature wallonne. gr. 8°. VIII, 275 S. fr. 5.

[Bibliothèque de philologie et de littérature wallone. No. 1.]

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Gedenkblatt . . . . gewidmet von der leitenden Denkmälerkommission. Wien, Mai 1909. Im Selbstverlage der „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Lex. 8°. 29 S.

Eisenmann, Alexander. Schiedmayer & Söhne, Hofpianofortefabrik. Vorgeschichte, Gründung u. fernere Entwicklung der Firma. 1809—1909. 8°. 69 S. illustr.

Elson, Arthur. Modern composers of Europe. Being an account of the most recent musical progress in the various European nations . . . . . . 24 Portraits. London, Isaac Pitman & Sons. gr. 8°. VIII, 291 p. 6 s.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich u. musikal. analysiert, m. zahlr. Notenbeispielen. [Universal-Bibliothek. No. 5063. 5124.] Leipzig, Reclam. 16°. Je ℳ 0,20.

Bd. 15. Chop, Max. Joh. Seb. Bach. Matthäus-Passion. Oratorium. 88 S.

Bd. 16. Chop, Max. Ludwig van Beethovens Fidelio. 112 S.

Falls, J. C. Ewald. Beduinen-Lieder der libyschen Wüste. Gesammelt, erstmalig hrsg. u. übersetzt. Mit 46 Abbildgn. nach Orig.-Aufnahmen . . . . . Cairo, F. Diemer, Finck & Baylaender. Lex. 8°. 240 S. ℳ 9.

[Von S. 181—240 die arabischen Texte der Lieder. Ohne Noten.]

Findeisen, Nic. Geschichte der St. Petersburger Sektion der Kaiserlich russ. Musikgesellschaft (1859—1909). [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der St. Petersb. Sektion d. Kais. russ. Musikgesellschaft. 8°. 112+120 S., 2 Ports. R. 1.

Francesco d'Assisi. I cantici volgari, [a cura dell'] avv. C. del Santo. Napoli, tip. F. Sangiovanni e figlio. 16°. 77 p.

Gallignani, Gius. Feste del r. conservatorio di musica Giuseppe Verdi in Milano: discorso commemorativo. Milano ('08), tip. Bonetti. 4°. 31 p.

Garbett, Arthur Selwyn. Gallery of musical celebrities; a collection of seventy portrait-biographies of the world's foremost composers, singers, pianists, violinists, organists and teachers who have lived during the last two hundred years, in the form of an art gallery and arranged alphabetically. Philadelphia, Pa., T. Presser co. gr. 8°. [143] p. ports.

Gaudefroy, A. Les premières au théâtre de Lille: 1906-1907, 1907-1908 et 1908-1909, suivies d'une notice sur le concours du théâtre définitif. Lille, impr. Nouvelliste-Dépêche. 8°. 132 p. avec 1 grav.

Gilbart, Olympe. La chanson wallonne. Liége, impr. H. Vaillant-Carmanne. 12°. 42 p. fr. 1.
[Extr. de l'Annuaire de la Société liégeoise de littérature wallonne, n° 22, 1909.]

Gilman, Lawrence. Aspects of modern opera: estimates and inquiries. London, New York, Lane. 8°. 224 p. 4 s. 6 d.

Grau, Robert. Forty years observation of music and the drama. New York and Baltimore, Broadway publishing co. gr. 8°. IV, 370 p., plates, ports. $ 5.00.

Hadden, J. Cuthbert. Master musicians. A book for players, singers and listeners. London, Foulis. 8°. 260 p. 3 s. 6 d.

Hallut, Victor. Les maîtres classiques du 18me siècle: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Bruxelles, éditions du *Thyrse*. 16°. 143 p., 4 ports. fr. 2.

Hammond and **Sharp.** Folksongs of Dorsetshire. London ('08), Novello. 2 s. 6 d.

Haweis, Hugh Reginald. Memories of a musical life. New York, C. Fischer. 8°. 185 p.

Heeger, Geo., u. **Wilh. Wüst.** Volkslieder aus der Rheinpfalz. Mit Singweisen aus dem Volksmunde gesammelt. Im Auftrage des Vereins f. bayer. Volkskunde hrsg. Bd. I. II. Kaiserslautern, H. Kayser. gr. 8°. XV, 304+7 S. und 318 S. Geb. Je ℳ 3,80.

Hendel's Operntexte m. Notenbeispielen. Halle, O. Hendel. kl. 8°. Je ℳ 0,20.
1. Adam. Postillon. 2. Auber. Fra Diavolo. 3. Beethoven. Fidelio. 4. Boieldieu. Weiße Dame. 5. Donizetti. Regimentstochter. Flotow. 6. Stradella. 7. Martha. 8. Kreutzer. Nachtlager. Lortzing. 9. Die beiden Schützen. 10. Waffenschmied. 11. Wildschütz. 12. Undine. 13. Zar u. Zimmermann. Meyerbeer. 14. Hugenotten. 15. Prophet. 16. Robert. Mozart. 17. Bastien u. Bastienne. 18. Cosi fan tutte. 19. Don Juan. 20. Entführung. 21. Hochzeit des Figaro. 22. Zauberflöte. 23. Nicolai. Die lustigen Weiber. 24. Rossini. Barbier. Weber. 25. Freischütz. 26. Euryanthe. 27. Oberon.

Hornbostel, Erich von. Über die Musik der Kubu. Frankfurt a/Main ('08), J. Baer & Co. 4°. 20 S.

Hornbostel, Erich von. Phonographische Melodien aus Madagaskar u. Indonesien. Berlin, Karl Siegismund. 4°. 24 S.
[Angezeigt und besprochen in: Bulletin français de la S. I. M. V, 411.]

Howes, Chas. Free church musicians. Album and directory of present-day leaders of nonconformist psalmody, with short biographical notes. London, Novello. 150 p. 5 s.

Jackson, Frank H. Monograph of the Boston opera house MDCCCCIX. Boston, W. A. Butterfield. gr. 8°. ports., plans.

Das 2. **Jahresfest** des Vereins zur Pflege der Kirchenmusik in der Prov. Sachsen zu Nordhausen am 26. u. 27. IV. 1909. Hettstedt. (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.) 8°. 48 S. ℳ 0,50.

James, M. H. Hymns and their singers. London, Skeffington. 8°. 204 p. 3 s. 6 d.

John, Ernst H. H. Volkslieder und volkstümliche Lieder aus dem sächsischen Erzgebirge. Anh.: Tschumperliedchen u. Spottreime. Nach Wort u. Weise aus dem Munde des Volkes gesammelt u. m. literarhistor. Anmerkgn. versehen. Annaberg, Graser's Verlag. 8°. 239 S. ℳ 4.80.

Joyce, P. W. Old Irish folk music and songs. A collection of 842 Irish airs and songs, hitherto unpublished. Edited, with annotations, for the Royal society of antiquaries of Ireland. London, New York, Longmans, Green & Co. gr. 8°. XXXVI, 408 p. 10 s. 6 d.

Jullien, Adolphe. Musiciens d'hier et d'aujourd'hui. Paris ('10), Fischbacher. 8°. 379 p. avec 22 autographes de compositeurs célèbres.

Kienzl, Wilh. Betrachtungen u. Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur. 8°. IX, 333 S. ℳ 5.

Kirchengesangvereinstag,* Der 22. deutsche evangel., zu Dessau am 18. u. 19. X. 1909. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 61 S. ℳ 0,60.

Die **Kirchenmusik** und ihre Pflege. Schriften, hrsg. vom Organisten- u. Kantorenverein der Prov. Sachsen. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8°.

1. Heft. Busse, Herm. Wodurch wird der kirchliche Gemeindegesang gefördert. Vortrag. 32 S. ℳ 0,50.
2. Heft. Busse, Herm. Über kirchl. Chorgesang und Kirchenchöre. Vortrag. 32 S. ℳ 0,50.

König, Anton. Geschichte des Liederkranzes Oberndorf a. N. Oberndorf a. N. ('08), Buchdr. „Schwarzwälder Bote".

Konzertführer, Kleiner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°.

Schubert, Franz. Kleine Konzertführer durch seine Werke von Friedrich Spiro. Messe (Es); Messe (As). Je ℳ 0,30.

Krehbiel, Henry Edward. Chapters of opera; being historical and critical observations and records concerning the lyric drama in New York from its earliest days down to the present time. New York, H. Holt and co. gr. 8°. XVII, 435 p. ill. plates, ports. $ 3.50.

Krehbiel, H. E. A book of operas, their histories, their plots and their music. New York, The Macmillan co. 8°. XVI, 345 p. plates, ports. $ 1.75.

Kück, Eduard u. Heinr. Sohnrey. Feste u. Spiele des deutschen Landvolks. Im Auftrage des deutschen Vereins f. ländl. Wohlfahrts- u. Heimatpflege hrsg. Berlin, Deutsche Landbuchh. 8°. 298 S. ℳ 3.

Kufferath, Maurice. L'art de diriger. Rich. Wagner et la „Neuvième symphonie" de Beethoven. Hans Richter et la symphonie en „ut" mineur. L'idylle de Siegfried. Interprétation et tradition. 3me éd. Paris, Fischbacher. kl. 8°. VI, 265 p. fr. 4.

Kuhlo, Herm.* Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809 bis 1909, dargestellt nach den Tafelakten. Berlin, Horn & Raasch. gr. 8°. 170 S. mit 2 Heliograv. u. 7 Fksms. ℳ 3.

Lahee, Henry C. The organ and its masters. A short account of the most celebrated organists, together with a brief sketch of the development of organ construction organ music, and organ playing. London, Pitman. 8°. 344 p., 14 illus. 6 s.

Landowska, Wanda.* Musique ancienne. Le mépris pour les anciens; la force de la sonorité; le style; l'interprétation; les virtuoses; les mécènes et la musique. Avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski. Paris, Mercure de France. 8°. 270 p. fr. 3,50.

Lee, E. M. Nights at the opera series. London, De la More Press. 8°. Je 1 s.

[No. 13. Puccini's Madame Butterfly. No. 14. Puccini's La Bohème.]

Liederhandschrift, die große Heidelberger. In getreuem Textabdr. hrsg. v. Frdr. Pfaff. Mit Unterstützg. des großh. bad. Ministeriums . . . . I. Tl. Textabdr. Mit 1 Titelbild in Farbendr. Heidelberg, Winter. gr. 8°. III S. + VI, 1444 Sp. Kart. ℳ 23.

Le **lied** en tous pays. I. Organisation; II. Bref historique de la mélodie française; III. Répertoire des quinze premières séances. Foix ('08), impr. Ve Pomiès. 8°. 21 p.

Linef, Eugenie. The peasant songs of Great Russia. Petersburg, Imperial academy of science. 4°. 150 p. fr. 5.

Lundqvist, Carl Fredrik. Minnen och anteckningar. Del 2. Operatiden 1868—1904. Stockholm, Hugo Geber. 8°. 8+244 S. Kr. 3.75.

Magazin, musikalisches. Abhandlgn. über Musik u. ihre Geschichte, üb. Musik u. ihre Werke. Hrsg. von Ernst Rabich. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8°.

24. Heft. Dubitzky, Frz. Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister. [1908.] 27 S. ℳ 0,35.
25. Heft. Krehl, Steph. Kompositionsunterricht u. moderne Musik. 23 S. ℳ 0,30.
26. Heft. Rabich, Ernst. Der evangelische Kirchenmusikstil. 18 S. ℳ 0,25.
27. Heft. Nagel, Willb.* Studien zur Geschichte der Meistersänger. VIII, 216 S. ℳ 3.
28. Heft. Puttmann, Max. Joseph Haydn als Vokalkomponist. Zum 100jähr. Todestage des Meisters. 27 S. ℳ 0,35.

La Mara. Musikalische Studienköpfe. 3. Bd.: Jüngstvergangenheit. 7., neubearb. Aufl. Leipzig, ('10), Breitkopf & Härtel. 8°. V, 318 S. m. 6 Bildnissen. ℳ 4.

Meisterführer. Berlin, Schlesinger'sche Buchh. 8°. Geb. jede Nr. ℳ 1.80.
7. Smolian, A., Ferd. Pfohl, H. Merian. Richard Wagners Opern. Erläutert — 256 S.
9. Jordan, W., A. Smolian, A. Schattmann, G. Gräner. Rich. Strauß' Musikdramen. Erläutert, nebst einer biographischen u. ästhetisch.-krit. Einleitg. Hrsg. v. Geo. Gräner. — 132 S.
11. Merian, Hans und F. Pfohl: Richard Wagners Musikdramen. Erläutert. — 304 S.

Melitz, Leo. Führer durch die Opern. 218 Operntexte nach Angabe des Inhalts, der Gesänge, des Personals u. Szenenwechsels. Neue, vollst. durchgearb. u. bis zur Gegenwart ergänzte Aufl. Berlin, Globus-Verlag. 8°. 315 S. Geb. ℳ 1.

Melitz, Leo Leop. The opera goers' complete guide; comprising 209 opera plots with musical numbers and casts, ... tr. by Richard Salinger. New York ('08), Dodd, Mead & Co. 8°. XV, 377 p.

Alcune **memorie** sui primi venticinque anni dalla fondazione della scuola di musica istrumentale del 1° oratorio festivo di s. Francesco di Sales in Torino. Torino, tip. Editrice. 8°. 12 p. 3 tav.

Meyer, Gertr. Volkstänze. Leipzig, Teubner. 15,5×21,5 cm. IV, 50 S. Kart. ℳ 1,20.

Meyer, Rich. M. Die Meisterstücke des deutschen Volks- u. Kirchenliedes. Berlin, W. Weicher. ℳ 0,75.

Millien, A. Chants et chansons populaires, avec des airs notés par J.—B. Pénavaire. 2 vols. Paris ('08), Leroux. fr. 15.

Mitjana, Rafael. L'orientalïsme musical et la musique arabe. Upsala, ('07!) Edv. Berling. 8°. 40 p.

Mitjana, Rafael. 54 canciones españolas del siglo XVI, Cancionero de Uppsala. (!) Uppsala. 8°. 57 p.

Mitjana, R. Para música vamos! . . . Estuchios sobra el arte contemporáneo en España. Valencia. 8°.

Mitteilung, XV., der Phonogramm-Archivs-Kommission. Deutsche Mundarten. II. Von Jos. Seemüller. [Sitzungsbericht d. K. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosoph.-histor. Klasse. Bd. 160.] Wien ('08), Hölder. gr. 8°. 36 S. ℳ 0,90.

Monnet, Jean. Mémoires. Nouvelle édition. [par Henri d'Alméras.] Paris, Michaud. kl. 8°.
[Angezeigt und besprochen in: Le Ménestrel 09, S. 159.]

Monographien moderner Musiker. 3. Bd. 15 Biographien zeitgenöss. Tonsetzer m. Portraits. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 8°. IV, 209 S. Geb. ℳ 2.

Musik, Die. Sammlg. illustr. Einzeldarstellgn. Herausg. v. Rich. Strauß. Berlin, Marquardt & Co. kl. 8°. Kart. Je ℳ 1,50.
30. Bd. Specht, Rich. Johann Strauß. — VIII, 93 S. m. 1 Heliograv. u. 11 Vollbildern u. bisher unveröffentl. Notenbeigaben.
31. u. 32. Bd. Bekker, Paul.* Jacques Offenbach. — 138 S. m. 12 Vollbildern in Tondr. u. bisher unveröffentlichten Fksms.

Musiker, Leipziger. Charakterskizzen. Hrsg.: Valerian Tornius. Leipzig, Rothe. gr. 8°.
No. 1. Tornius, Valerian. Woldemar Sacks. — 13 S. m. 1 Bildnis. ℳ 0,30.

Neitzel, Otto und Ludwig Riemann. Musikästhetische Betrachtungen. Erläutergn. des Inhalts klass. u. moderner Kompositionen des Phonola- u. Dea-Künstlerrollen-Repertoires. 3. Aufl. Hrsg. v. der Ludwig Hupfeld A.-G., Leipzig. Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°. 235 S. ℳ 2.50.

Niemann, Walt. Das Nordlandbuch. Eine Einführg. in die gesamte nord. Natur und Kultur. Berlin, Duncker. 8°. XVI, 251 S. m. 70 Abbildgn. auf Taf. Geb. ℳ 7.

Opernführer. (Schlesinger'sche Musik-Bibliothek.) Berlin, Schlesinger'sche Buchh. 21×22 cm. Je ℳ 0,50.
122. Strauss, Rich. Elektra (Gräner, Georg). — 26 S.

Oratorien-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. (Fortsetzung der Opern-Bibliothek.) Leipzig, Rühle & Wendling. Kl. 8°. Je ℳ 0,20.
No. 204. Schumann, R. Das Paradies u. die Peri.
205. Méhul, E. N. Joseph in Aegypten.
206. Graun, C. H. Der Tod Jesu.
207. Händel, G. F. Der Messias. 208. Judas Makkabäus. 209. Samson.

Orfeón Pamplonés: Memoria de los actos más importantes en que ha intervenido durante el año 1908. Pamplona.

Peters, M. Mecklenburgische Bauerntänze. Programm. Schwerin. 8°. 33 S. m. Abbild. u. Notenbeispielen.

Piggott, F. The music and musical instruments of Japan. 2nd edit. London, Batsford. 4°. 15 s.

Preobzajensky, A. Über die Analogie der russischen und griechischen Musiknotation in den Kirchengesang-Handschriften des XI—XII. Jahrh. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der Musikalnaja gazeta. 8°. 16 S. 50 Kop.

Pusikewsky, A. J. Zum 50jährigen Jubiläum der Kaiserlich russ. Musik-Gesellschaft in Petersburg. (1859—1909.) [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der Musik-Gesellschaft. 8°. 48 S.

Raabe, Peter. Festschrift zum Jubiläum des 50jährigen Bestehens der Abonnementskonzerte der Großherzoglichen Hofkapelle in Weimar (1859—1909). Herausgegeben v. der Großherzogl. Generalintendanz des Hoftheaters u. der Hofkapelle.

Rave, P. Aus vergangenen Tagen. Erinnerungen e. Musikers (Louis Roothaan) an Jugenderlebnisse u. große Meister: A. Rubinstein, Liszt, H. v. Bülow u. Stockhausen. Geordnet u. hrsg. v. P. R. Münster, Visarius. 8°. 38 S. ℳ 1.

Reyer, Ernest.* Quarante ans de musique. Publiés par Émile Henriot. 1.—3. édition. Paris, Calmann-Lévy. 8°. Je fr. 3,50.

Ricerche storiche del r. conservatorio di musica di Milano: contributo di notizie e documenti. Milano ('08), tip. Allegretti. 8°. 113 p. con tavola.

Riemann-Festschrift.* Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum 60. Geburtstage überreicht von Freunden u. Schülern. Leipzig, M. Hesse. Lex. 8°. XL, 524 S. u. Musikbeilage 24 S. m. 1 Bildnis, ℳ 12.

Rolland, Romain. Musiciens d'autrefois (l'Opéra avant l'opéra; l'„Orfeo" de Luigi Rossi, Lully, Gluck, Grétry, Mozart). 2e édit. Paris ('08), Hachette et Cie. 8°. 310 p. avec musique fr. 3,50.

Rudneff, A. D. Die Melodien der mongolischen Stämme. [Russ. Text.] S. A. aus Publikationen der Kais. russ. geographischen Gesellschaft. Sektion für Ethnographie, Bd. XXXIV). St. Petersburg. 8°. 32 S. mit Illustr. u. Notenbeispielen.

Saint-Saëns, Camille. Portraits et souvenirs. 3me édit. Paris, Calmann-Lévy. 8°. IV, 334 p. fr. 3,50.

Sammlung „Kirchenmusik", hrsg. v. Karl Weinmann. Regensburg, Pustet. kl. 8°. Gebunden. Je ℳ 1.

2. Wagner, Peter. Elemente des gregorian. Gesanges. Zur Einführg. in die vatikan. Choralausgabe. 178 S.
3. Johner, Dominicus. Cantus ecclesiastici juxta editionem Vaticanam, quos ad usum clericorum collegit et illustravit J. — 146 S.

Sang u. Klang im XIX/XX. Jahrh. Ernstes u. Heiteres aus dem Reiche der Töne. Mit e. Anzahl Biographien u. Portraits hrsg. u. eingerichtet v. Osc. Strauß. IV. Bd. Berlin, Neufeld & Henius. — [Dasselbe.] V. Bd. hrsg. u. eingerichtet v. E. Humperdinck. 34,5×26,5 cm. XIV, 387 S. und XIV, 399 S. Je geb. ℳ 12.

Santley, Charles. Reminiscences of my life. London, Pitman & Sons. 8°. XVI, 319 p. 16 s.

Schmidt, Leopold.* Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenöss. Kunstkritik. Mit e. Geleitwort von Rich. Strauß. Berlin, A. Hofmann & Co. gr. 8°. XVI, 367 S. ℳ 5.

Schön, Frdr. Kinderlieder u. Kinderspiele des Saarbrücker Landes. Zum prakt. Gebrauche hrsg. u. mit Anmerkgn. versehen. Saarbrücken, Schmidtke. kl. 8°. VIII, 129 S. Geb. ℳ 1,20.

Seyboth, Leonard. Geschichtl. Überblick auf die Tätigkeit des Regensburger Liederkranzes. Zum 70jährig. Jubelfeste geschrieben von — Regensburg, „Regensburger Liederkranz."

Sharp, C. J. Folk songs from Somerset. Gathered and edit. with pianoforte accompaniment. 5th ser. London, Simpkin. 4°. 108 p. 5 s.

Sindicato musical de cataluña: Memoria de las tareas realizadas durante el año 1908. Barcelona.

Singleton, Esther. A guide to modern opera; description & interpretation of the words & music of famous modern operas. New York, Dodd, Mead & co. 8°. XXII, 330 p. port. $ 1,50.

Der **Singverein** in Graz in den ersten 40 Jahren seines Bestehens (1866/67—1905/06). Graz, Selbstverlag. Kart. ℳ 3.

Sonneck, Oscar George Theod.* Report on „The star-spangled banner" „Hail Columbia" „America" „Yankee doodle". (Library of Congress.) Washington, Government printing office. gr. 8°. 255 p., 23 facsims. Geb. 85 c.

Soubies, Alb. Les membres de l'académie des beaux arts, depuis la fondation de l'institut. Le second Empire. 1852—1870. Paris, Flammarion. 8°. 248 p. fr. 6.

S. P. S. Das 75jährige Jubiläum der russischen Volkshymne. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 4°. 16 S. 1 R.

Das Wolfenbüttler **Stadttheater.** Eine Festschrift m. d. Prologe z. Eröffnungsfeier, einem Abriß d. Geschichte des Theaterwesens in Wolfenbüttel. . . sowie e. Abbildg. des neuen Hauses. Wolfenbüttel, Heckner. gr. 8°. 32 S. ℳ 1.

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 7.—8. verm. Aufl. Stuttgart ('10), Muth. kl. 8°. XII, 399 S. Geb. ℳ 3.

Thomas-San-Galli, Wolfg. Musikalische Essays. Mit einem Beethovenbilde von Wilh. Haller, dem Bilde Sigrid Arnoldsons u. einer bisher unveröffentl. Mazurka Chopins. [Bibliothek der Gesamtliteratur d. In- u. Auslandes. No. 2113—2116]. Halle, Hendel, kl. 8°. VIII, 155 u. Musikbeilage 2 u. 2 S. ℳ 1.

Towianski, André. Notes de quelques entretiens avec Joseph I (sur la musique). Traduction du polonais. Turin, impr. V. Bona. 8°. 39 p.
[Edizione fuori commercio.]

Upton, George Putnam. Standard concert repertory and other concert pieces; a handbook of the standard overtures, suites, symphonic poems, rhapsodies, fantasias, etc., in the modern concert repertory, for the use of concert goers. Chicago, A. C. McClurg & co. 8°. XXII, 449 p. ports. $ 1,75.

Urban, Otto. Der herzogl. Singechor u. die Kurrende zu Dessau 1602—1809—1909. Festschrift zur Hundertjahrfeier des Singechores u. zur Feier des 22. deutschen Kirchengesangvereinstages in Dessau . . . . Dessau, Hofbuchdr. Dünnhaupt. gr. 8°. 46 S. m. Abbildgn. ℳ 0,80.

Vlanderen's opera-gids. Bewerkt door I. W. Gerhard. s'Gravenhage-Amsterdam, Vlanderen's opera-gids.
No. 12. Leoncavallo, handleiding voor de bezoekers van Paljas. R. 2e druk.

Die **Volksbühne.** Eine Sammlg. v. Einführgn. in Dramen u. Opern. Hrsg. vom Bildungsausschuß der sozialdemokrat. Partei Deutschlands. Berlin, Buchh. Vorwärts. kl. 8°. Je ℳ 0,10.
Mauke, Wilh. Tannhäuser u. der Sängerkrieg auf der Wartburg. — 8 S.
Kestenberg, Leo. Fidelio. — 8 S.

Wagnalls, Mabel. Stars of the opera. New edit. London, Funk and Wagnalls. gr. 8°. 402 p. 5 s.

Weigel, Steph. Neutitscheiner Krippenlieder. Gesammelt u. hrsg. Neutitschein, Hosch. 8°. 32 S. ℳ 0,85.

Wossidlo's Opern-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie u. Musik. Leipzig, Rühle & Wendling. kl. 8°. Je ℳ 0,20.
110. Strauß, Rich. Elektra. 22 S.

Wustmann, Gust.* Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze, 3. Reihe. Leipzig, Grunow. 8°. VI, 459 S. m. Abbildgn. u. 1 Bildnis. ℳ 6.

Zimmermann, E. W. Das Alsfelder Passionsspiel u. die Wetterauer Spielgruppe. Dissert. Göttingen. 8°. 203 S.

V.

Biographien und Monographien.

Albrecht, Herzog von Preußen.

Spitta, Friedr.* Herzog Albrecht von Preußen als geistlicher Liederdichter. [Aus: Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst.] Göttingen, ('08), Vandenhoeck & Ruprecht. Lex. 8°. IV, 48 S. m. 2 Abbildgn. ℳ 1,40.

— Spitta, Frdr. Beiträge zur Frage nach der geistlichen Dichtung des Herzogs Albrecht v. Preußen. [Aus: „Altpreuß. Monatsschr."] Königsberg, (F. Beyer). gr. 8°. S. 253—277. ℳ 0,50.

— Tschackert, Paul. Herzog Albrecht v. Preußen als angeblich bedeutender geistlicher Liederdichter der Reformationszeit. [Aus: „Altpreuß. Monatsschr.] Königsberg, (F. Beyer). gr. 8°. S. 58—82. ℳ 0,60.
[cf. Monatschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst. XIV, 66.]

Bach, Johann Sebastian.

Blass, Arthur. Wegweiser zu Joh. Seb. Bach. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. ℳ 3.

— Chop, M. Matthäuspassion s. vorigen Abschnitt unter Erläuterungen.

— Delhaye, Louis. La passion selont saint Jean, de Jean Sébastien Bach. Anvers, Librairie Flandria. qu. 8°. 37 p. fr. 5. (!)

— Hashagen, Fr. Johann Sebastian Bach als Sänger u. Musiker des Evangeliums u. der lutherischen Reformation. Wismar, Bartholdi. gr. 8°. 163 S. ℳ 2,60.

— Heuss, Alfr.* Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. VIII, 166 S. ℳ 2.

— Parry, C. Hubert H. Johann Sebastian Bach; the story of the development of a great personality. New York and London, G. P. Putnam's sons. gr. 8°. XI, 584 p. port. plates, facsims. $ 3,50.

— Robert, Gustave.* Le descriptif chez Bach. Paris, Fischbacher. 8°. 75 p. avec musique.

— Trümpelmann, M. Johann Seb. Bach u. seine Bedeutg. f. die Choralkomposition unserer Zeit. Vortrag [Aus: „Unseres Herrgotts Kanzlei]. Magdeburg, Creutz. 8°. 12 S. ℳ 0,30.

Bach, Philipp Emanuel.

Flueler, M. Die norddeutsche Sinfonie .... und besonders die Werke Ph. Em. Bachs s. Abschnitt III.

Bach, Wilhelm Friedemann.

Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. Mit dem Bilde Fr. Bachs .... u. e. Vorbemerkg. von Paul Schaumburg. [Bibliothek der Gesamtliteratur des In- u. Auslandes. No. 2106—2111]. Halle, Hendel. kl. 8°. VI, 576 S. ℳ 1,50. — [Dasselbe.] Mit dem Bildnisse des Dichters u. e. Einleitg. von Jul. Berstl. (Max Hesse's Volksbücherei. No. 501—507.) Leipzig, Hesse. kl. 8°. 648 S. ℳ 1,40. — [Dasselbe.] Vollständige Ausg. m. Einleitg. v. Arno Holst. Berlin, Weichert. 8°. 454 S. m. Bildnis u. Fksm. ℳ 2. — [Dasselbe.] Mit einer Einleitg. v. Geo. Rich. Kruse. 2 Musikbeilagen u. 1 Bildnis. 1. 2. Bd. [Universal-Bibliothek. No. 5138—5143.] Leipzig, Reclam. 16°. Je ℳ 0,60.

Bartmuß, Rich.

Die Apostel in Philippi. Eine Missionskantate .... von P. B. Kindscher ..... komp. v. Rich. Bartmuß, op. 50. Text m. Einführg. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. kl. 8°. 21 S. ℳ 0,20.

Beethoven, Ludwig van.

Beethoven-Feier.* IX. Kammermusik-Fest. Bonn, 16.—20. Mai 1909. Veranstaltet vom Verein Beethoven-Haus in der Beethoven-Halle. Bonn, Druck v. J. F. Carthaus. 8°. 51 S. m. 1 Photogravure.

[Enthält u. A.: Kretzschmar, Herm. Zu Joachims Gedächtnis.]

— Chop, Max. Fidelio s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

— Dyke, H. Jackson van. The music lover. New ed. New York, Moffat, Yard & Co. 8°. 31 p. 50 c.

[A musician's thoughts while listening to Beethoven's fifth symphony.]

— Fauchois, René. Beethoven. Pièce en trois actes et en vers. Ouvertures et musique de scène tirées de l'œuvre de Beethoven. Paris, Fasquelle. 8°. 264 p. fr. 3,50.

— G-ken, A. Beethoven. Bd. I. Sein Leben und sein Gesellschaftskreis. Bd. II. Die Individualität Beethovens. [Russischer Text.] St. Petersburg, Orloff. 8°. 231 S. m. Portr. und 175 S. m. Portr. Je R. 1 und 75 Kop.

— Gerte, W. J. C. Leiddraad voor „Die Geschöpfe des Prometheus". Amsterdam, M. J. Portielje.

— Jachimecki, Zdzislaw. Beethoven in seiner Korrespondenz. (In poln. Sprache.) Krakau ('08), Selbstverlag. Hauptdepot in der Buchhandlg. der „Polska Spólka wydawnicza". 8°. 40 S.

[Angezeigt u. besprochen in der Zeitschr. der I. M. G. X, 180.]

— Kalischer, Alfr. Chr.* Beethoven u. seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers u. Menschen in 4 Bdn. 2. Bd. Beethovens Frauenkreis. 1. Tl. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. V, 321 S. m. 1 Bildnistaf. ℳ 5.

— Kalischer, A. Chr. Beethovens sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläutergn. 1. Bd. 2. Aufl. Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler. 8°. ℳ 4,20.

Beethoven, Ludwig van.

Kalischer, A. C. Beethoven's letters. A critical edition, with explanatory notes. Transl., with preface by J. S. Shedlock. 2 vols, with illustr. and facsims. London, Dent & Co., New York, Dutton & Co. gr. 8°. XXXII, 439 u. XX, 486 p. 21 s.

— Kestenberg, Leo. Fidelio. (Die Volksbühne.) Eine Sammlg. v. Einführgn. in Dramen u. Opern. Hrsg. v. Bildungs-Ausschuß der sozialdemokrat. Partei Deutschlands. Berlin, Buchh. Vorwärts. kl. 8°. 8 S. ℳ 0,10.

— Kretzschmar, Herm.* Ludwig van Beethoven. Zwei Vorlesungen gehalt. vor d. Vereinigung für staatswissenschaftliche Fortbildung. [S. A. aus: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst u. Technik. 22. 5. 1909.] Berlin, A. Scherl. Lex. 8°. 30 Spalten.

— Laurencie, Jean de. Le dernier logement de Beethoven, avec l'inventaire de la succession de Beethoven. Paris, Schola. 8°. 60 p. avec 8 photogravures.

— Leitzmann, Alb. Ludwig von Beethoven's Briefe. In Auswahl hrsg. Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. XX, 299 S. Geb. ℳ 2.

— Lenz, W. de. Beethoven et ses trois styles. Edit. nouvelle avec un avant-propos et une bibliographie des ouvrages relatifs à Beethoven; par D. Calvocoressi. Paris, Legouix. 16°. IX, 504 p. portr. fr. 6.

— Roda, Cecilio de. Los cuartetos de cuerda de Beethoven. Notas para su audición en la Sociedad Filarmónica Madrileña. Madrid, Crespo.

— Rolland, Romain. Beethoven. Décoré de 12 gravures. Paris, Pelletan. 8°. 137 p.

— Rolland, Romain. Vie de Beethoven. 3e édition. (Vies des hommes illustres.) Paris, Hachette et Cie. 16°. VIII, 159 p. fr. 2.

— Sachs, Curt. Beethoven's Briefe. Ausgewählt von — Mit 10 Vollbildern u. 1 Faksim. (Hortus deliciarum.) Berlin, J. Bard. kl. 8°. 271 S. m. farb. Titelbl. Kart. ℳ 4.

Beethoven, Ludwig van.

Schindler, Anton.* Beethoven-Biographie. Neudr. Hrsg. v. Alfr. Chr. Kalischer. (Biographie v. Ludwig van Beethoven. 3., neu bearb. u. verm. Aufl. Münster 1860.) Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler. 8°. VIII, 736 S. m. 1 Bildn. u. 4 Fksms. ℳ 12.

— Schmidt, Leopold.* Beethoven-Briefe an Nicolaus Simrock, F. G. Wegeler, Eleonore v. Breuning u. Ferd. Ries mit mehreren Porträts, Notenbeilagen, Fksms. usw. Hrsg. v. L. S. Berlin, Simrock. gr. 8°. XXVIII, 106+12 S. Kart. ℳ 4.

— Spranger, Eduard. Beethoven u. die Musik als Weltanschauungsausdruck. [Wertung. Schriften des Werdandibundes . . . Hrsg. v. Frdr. Seesselberg. Heft 2.] Leipzig, Eckardt. kl. 8°. 15 S. ℳ 0,50.

— Thomas-San-Galli, Wolfg. A.* Die „unsterbliche Geliebte" Beethovens, Amalie Sebald. Lösung e. vielumstrittenen Problems. Halle, O. Hendel. 8°. X, 85 S. ℳ 1.25.

— Tideböl, O. von. Das Violinkonzert von Beethoven u. seine Ausführung nach den Traditionen Joachims. [Russ. Text.] St. Petersburg, „Russische Musikzeitung". 20 Kop.

Bennett, W. J. E.

Bennett, F. The story of W. J. E. Bennett. London, Longmans, Green & Co. XVI, 304 p. 7 s. 6 d.

Berlioz, Hector.

Berlioz, Hect. Literarische Werke s. vorigen Abschnitt.

— Bernoulli, Eduard.* Hektor Berlioz als Aesthetiker der Klangfarben. Antritts-Vorlesung. Zürich, Hug & Co. 8°. 28 S. ℳ 0,80.

— Magnette, Paul.* Les grandes étapes dans l'œuvre de Hector Berlioz. I. La symphonie fantastique (1829-1832), illustrée d'un portrait de Berlioz en 1831. Liége ('08), veuve Léop. Muraille. 8°. 54 p. fr. 1,50.

Berneker, Constanz.

Laudien, Victor. Constanz Berneker. Mit Bernekers Bild u. e. Vorwort. Charlottenburg, Lehsten. gr. 8°. XVI, 137 + IV S. ℳ 3.

Bessel, Was. Was.
Findeisen, Nic. Was. Was. Bessel. Biographie. [Russ. Text.] St. Petersburg, W. Bessel & Co. 12°. 186 S. mit Beilagen. R. 1.

Bizet, Georges.
Bizet, Georges.* Lettres à un ami (1865—1872). Introduction de E. Galabert. Paris, Calmann-Lévy. 8°. 200 p. portr., facsm. fr. 3,50.

Bodel, Jehan.
Langlade, Emile. Jehan Bodel avec des commentaires sur le congé de Bau de Fastoul. Paris, libr. de Rudeval. 8°. 271 p. fr. 6.
[Les origines de la littérature française.]

Boely, Pierre-François.
Fromageot, P. Un disciple de Bach, Pierre-François Boely, (1785—1858). Versailles, L. Bernard. 8°. 15 p. portr.
[Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise.]

Brahms, Johannes.
Kalbeck, Max*. Johannes Brahms. III. Bd. 1. Halbbd. 1874—1881. Berlin ('10), Deutsche Brahms-Gesellschaft. gr. 8°. XIII, 266 S. m. 2 Vollbildern u. 1 Fksm. ℳ 5.
— Kalbeck, Max. Johannes Brahms: the Herzogenberg correspondence, edited by M. K.; tr. by Hannah Bryant. London, Murray. 8°. XX, 425 p. 10 s. 6 d.
— Wallner, L. Johannes Brahms. Notice biographique et critique. Bruxelles, Schott frères. gr. 8°. 21 p. fr. 1.

Breitkopf & Härtel.
Hase, Herm. v. Joseph Haydn u. Breitkopf & Härtel s. unter Haydn, Joseph.

Bülow, Hans von.
Pfeiffer, Thdr. Studien bei Hans von Bülow. 6. Aufl. Leipzig ('08), Thüringische Verlags-Anstalt. 8°. VIII, 123 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 3.
[Ebenda erschien: Motta, J. Vianna da. Nachtrag zu Studien bei Hans v. Bülow v. Theod. Pfeiffer. (Neue [Titel-]Ausgabe. [1896] 1908. 8°. VIII, 84 S. Geb. ℳ 2,50.
— Reimann, Heinr.* Hans v. Bülow. Sein Leben u. sein Wirken. I. Bd. Aus Hans v. Bülows Lehrzeit. Mit 1 Portr. . . . u. anderen Bildbeigaben. Berlin, Harmonie. 8°. XII, 296 S. m. 61 Taf., 2 Fksms. u. 1 Stammtaf. ℳ 6.

Carpi, Vittorio.
Carpi, V. Al di qua e al di là dell' Atlantico. Prefazione di Arnaldo Bonaventura. Firenze, Lumachi.
[Autobiographie des berühmten Sängers.]

Cauchie, François.
Brosset, J. Silhouettes musicales du Blesois. François Cauchie, professeur et compositeur de musique, directeur de la „Société philharmonique de Blois", 1834—1906. Blois, impr. Migault et Cie. kl. 8°. 18 p. avec grav.

Chabrier, Emmanuel.
Legrand-Chabrier. Emmanuel Chabrier. „Lettres à Nanine", précédées d'une „Vie de Nanine". Paris, Collection de la Grande Revue. 8°. 66 p. fr. 1.

Chopin, Frederic.
Ganche, Édouard. La vie de F. Chopin dans son œuvre. Sa liaison avec George Sand. Paris, Société des auteurs-éditeurs. 8°. 54 p. fr. 1.
— Les leçons écrites de Raoul Pugno. Chopin. Avec une biographie de Chopin par Michel Delines. Paris, libr. des annales politiques et littéraires. Fol. XVI, 71 p. fr. 6.

Choron.
Vauthier, Gabriel.* Choron sous l'empire. L'école de chant de Choron. Poitiers, Société française d'impr. et de libr. gr. 8°. 30 p.
[Extrait de la „Revue musicale", 16, quai de Passy, Paris.]

Curti, Franz.
Jelmoli, Hans. Franz Curti. (97. Neujahrsblatt der allgem. Musikgesellschaft in Zürich 1909.) Zürich, Hug & Co. Lex. 8°. 36 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2,40.

Debussy, Claude.
Santoliquido, Francesco. Il Dopo-Wagner: C. Debussy e R. Strauß. Roma, Modes. kl. 8°. 94 p. L. 1,50.

Destouches, André Cardinal.
Dulle, Kurt.* André Cardinal Destouches (1672—1749). Ein Beitrag zur französ. Operngeschichte. [Leipziger] Inaugural-Dissertation. o. O. u. Drucker. 8°. 109 S. +2 S.

Diehl, Alice (Mangold).
The true story of my life; an autobiography by Alice M. Diehl, novelist—writer—musician, with a photogravure portrait. London ('08), New York, J. Lane. gr. 8°. 4+347 p. portr.

Ditters von Dittersdorf, Karl.
Ditters von Dittersdorf's, Karl, Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Zum erstenmal neu hrsg. v. Edgar Istel. [Universal-Bibliothek. No. 5103. 5104]. Leipzig, Reclam jun. 16°. 224 S. m. 1 Bildnis. ℳ 0,40.

Doni, Gio. Bat.
Vatielli, Francesco.* La „Lyra Barberina" di G. B. Doni. Pesaro '08, (Umschlag '09), Stab. Tip. Annesio Nobili. gr. 8°. 80 p. con una tavola. L. 2,50.

Duthé, Rose.
Ginisty, Paul. Souvenirs de Mlle Duthé de l'Opéra. — 1748—1830. Notes et préface de P. G. Paris, Michaud. 8°. 320 p. ports., illus. fr. 3,50.
(Les mœurs légères au XVIIIe siècle.)

Eitz, Carl.
Borchers, Gust. Ein Bild seines Lebens u. Schaffens. [Aus: „Die Stimme".] Leipzig, ('08), Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 7 S. ℳ 0,40.

Elssler, Fanny.
Ehrhard, Auguste. Une vie de danseuse. Fanny Elssler. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 16°. 427 p. et portrait, fr. 3,50.

Ertel, Paul.
Harder, B. S. Paul Ertel. Op. 20. Hero u. Leander . . . . Sinfonische Dichtg. f. gr. Orch. Analytisch erläutert. Leipzig, Junne. 8°. ℳ 0,20.

Fasch, Johann Friedrich.
Engelke, Bernhard.* Johann Frdr. Fasch. Sein Leben u. seine Tätigkeit als Vokalkomponist. [Leipziger] Inaugural-Dissert. Halle a. S. ('08), Hofbuchdr. C. A. Kaemmerer & Co. 8°. 89 S.+12 S. Notenbeil.

Franck, César.
Indy, Vincent d'. César Franck. Translat. from the French by Rosa Newmarch. London, Lane. 21+286 p. 7 s. 6 d.

Franz von Assisi.
Clop, Eusèbe. Les cantiques de S. François et leurs mélodies. Cantique du soleil, mélodie grégorienne avec accompagnement. Roma, Desclée et Cie.

Gerhardt, Paul.
Eckart, Rud. Paul Gerhardt. Bibliographie. Stimmen u. Schriften über Paul Gerhardt. Ein Nachklang z. Jubelj. 1907. Pritzwalk, Tienken. 8°. 58 S. ℳ 0,60.

— Gerhardt's, Paul, Lieder. Mit Einführg. in des Dichters Leben u. Singen v. Osk. Brüssau. Volksausg. 11.—14. Taus. Hamburg ('08), Schloessmann. 8°. 84 S. m. Bildern. ℳ 0,60.

Gevaert, Fr. Aug.
Dufour, Fr. Le baron Fr. Aug. Gevaert. Bruxelles, Société belge de librairie. 16°. 60 p., portr. fr. 0,50.
[Lettres et arts belges. Collection diamant. Série artistique, n° 1.]

Giraut de Bornelh.
Kolsen, Adf. Des Trobadors Giraut de Bornelh sämtl. Lieder. Mit Übersetzg., Kommentar u. Glossar kritisch hrsg. I. Bd. 3. Heft. Halle, Niemeyer. gr. 8°. S. 241—384. ℳ 3,60.

Giustiniani, Leonardo.
Fenigstein, Berth.* Leonardo Giustiniani (1383?—1446), venetianischer Staatsmann, Humanist u. Vulgärdichter. Halle, Niemeyer. gr. 8°. VII, 150 S. ℳ 4.

Gluck, Christoph W.
Tiersot, Julien.* Gluck. (Les maîtres de la musique). Paris ('10), Alcan. 8°. 349 p. fr. 3.50.

Gogol, N. W.
Turygin, L. Gogol in der Musik. [Russischer Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 16°. 28 S. 15 Kop.

Goldoni, Carlo.
Goldoni, Car. Opere complete, edite dal municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita. Commedie, tomo III—V. Venezia, Istituto veneto d'arti grafiche. 8°.

— Pasqualini, Eug. Carlo Goldoni: appunti critici, prefazione alla lettura delle commedie. Assisi, tip. Metastasio. 8°. 58 p.

Goldschmidt, Adalbert von.
Friedegg, Ernst. Briefe an einen Komponisten. Musikalische Korrespondenz an Adalbert v. Goldschmidt. Hrsg. v. E. F. Berlin, Harmonie 8°. IV, 150 S. m. 1 Bildnis u. Fksms. ℳ 2,50.

Gregor der Große, Papst.
Tarducci, Fr. Storia di s. Gregorio e del suo tempo. Roma, Pustet. 8°. XII, 499 p. L. 6.

Grieg, Edvard.
Finck, Henry, Th. Grieg and his music. New York, London, J. Lane co. gr. 8°. XXXV, 317 p. front., plates, ports, facsims. 7 s. 6 d.

Guarneri.
Pougin, A. Une famille de grands luthiers italiens: Les Guarnerius. Paris, Fischbacher.

Guéranger, Dom Prosper.
Dom Guéranger, abbé de Solesmes. Par un moine de la congrégation de France. Tome Ier. Paris, Plon-Nourrit & Cie. 8°. 455 p., portr. fr. 8.

Gumpelzhaimer, Adam.
Mayr, O. Adam Gumpelzhaimer. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Augsburg im 16. u. 17. Jahrh. Dissertation. München ('08). 8°. 88 S.

Günther, Johann Christian.
Heyer, Alfons. Joh. Christ. Günthers Leben auf Grund seines handschriftl. Nachlasses. 1., unverkürzte Ausg. seiner Taschenbücher, m. ergänz. Einführg. u. Anmerkgn. v. Adalb. Hoffmann. Leipzig, Dieterich. 8°. XV, 273 S. ℳ 5.
— Wittig, Greg. Const. Joh. Christian Günther. Ein Beitrag zu seinem Charakterbilde. Mit erneuten Berichtiggn. u. Zusätzen zu seiner Lebensgeschichte. Jauer-Glogau, O. Hellmann. gr. 8°. 91 S. ℳ 2,50.

Händel, Georg Friedrich.
Stein, Armin. (Herm. Nietschmann.) Georg Händel u. sein großer Sohn. Geschichtl. Erzählg. (Bibliothek der Gesamtliteratur des In- u. Auslandes. No. 2128. 2129.) Halle, Hendel. kl. 8°. VIII, 133 S. m. 1 Bildnis. ℳ 0,50.
— Stephani, Herm. Händels Judas Makkabäus. (S. A. aus „Die Musik“, Jahrg. 8, Heft 14.) Leipzig, Siegel. 8°. ℳ 0,40.

Händel, Georg Friedrich.
Streatfeild, R. A. Handel. London, Methuen & Co. gr. 8°. XVIII, 336 p. 7 s. 6 d.

Haydn, Joseph.
Adler, Guido.* Josef Haydn. Festrede, geh. am 26. V. 1909 im großen Musikvereinssaale. (Haydn-Zentenarfeier . . . .) Wien, Artaria & Co. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 14 S. ℳ 0,90.
— Artaria, Frz. und Hugo Botstiber.* Joseph Haydn u. das Verlagshaus Artaria. Nach den Briefen des Meisters an das Haus Artaria & Compagnie dargestellt . . . . Wien, Artaria & Co. gr. 8°. 101 S. m. Abbildgn., 2 Bildnissen u. 6 Fksms. ℳ 3,40.
— Engl, Joh. Ev.* Joseph Haydns handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London 1794 u. 1795. Als Mskr. zur 100. Wiederkehr seines Todestages, 31. V. 1909, in Druck gelegt von J. E. E. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 60 S. m. 1 Portr. u. 4 Schriftnachbildgn.
— Hadow, W. H. „A Croatian composer. Notes towards the study of Joseph Haydn.“ London, Seeley. 8°. 98 p.
[Angezeigt in: Zeitschr. d. I. M. G. X, 323.]
— Hase, Herm. v.* Joseph Haydn u. Breitkopf & Härtel. Ein Rückblick bei der Veranstaltg. der ersten vollständ. Gesamtausgabe seiner Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 64 S. m. 10 Abbildgn. ℳ 2,50.
— Haydn-Zentenarfeier verbunden mit d. III. musikwissenschaftl. Kongreß der I. M. G. Programmbuch zu den Festaufführungen. Wien, Selbstverlag des Festkomitees. 8°. 111 S.
— Puttmann, Max. Joseph Haydn s. Abschnitt IV unter Magazin, musikalisches.
— Rychnovsky, Ernst. Josef Haydn. (Sammlg. gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. vom deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. No. 370.) Prag, J. G. Calve in Komm. 8°. S. 95 bis 118. ℳ 0,40.

Hoffmann, E. T. A.
Glöckner, Ernst.* Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders m. Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns. (Dissert.) München, Steinicke. gr. 8°. 45 S. ℳ 1.60.

Hoffmann, E. T. A.

— Schaeffer, Carl. Die Bedeutung des Musikalischen u. Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Ernst Elster. No. 18.) Marburg, N. G. Elwert's Verlag. gr. 8°. VIII, 239 S. ℳ 6.

Indy, Vincent, d'.

Bréville, P. de et H. Gauthier-Villars. Fervaal. Etude thématique et analytique. 2e édition. Paris, Durand et fils. 8°. XIV, 64 p. avec musique. fr. 2.

Joachim, Joseph.

Kretzschmar, Herm.* Zu Joachims Gedächtnis s. unter Beethoven: Beethoven-Feier. Bonn.

Könnemann, Arthur.

Der Herbst. Symphonische Dichtung in Form einer Ouvertüre. Op. 4. Dichtung u. Kommentar. Stettin, Priedöhl. 8°. ℳ 0,40.

Lalo, Edouard.

Dufour, Médéric. Festival E. Lalo, à Lille, 15 novembre 1908. Lille ('08), impr. L. Danel. 16°. 34 p. avec grav. et ports.

Lehar, Franz.

The merry widow: a novel, founded on Franz Lehar's .... „Die lustige Witwe", as produced by H. W. Savage; il. from scenes in the American production. New York, Dillingham. 8°. 331 p. $ 1,50.

Liszt, Franz.

Gottschalg, A. W. Franz Liszt in Weimar u. seine letzten Lebensjahre. Berlin, Glauer. ℳ 3.

— Kapp, Jul.* Franz Liszt. Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler. 8°. XV, 607 S. m. 33 Taf. u. 4 Fksms. ℳ 10.

— La Mara. Frz. Liszt et Charles Alexandre, grand-duc de Saxe: Correspondance. Publiée par — Leipzig, Breitkopf & Härtel, 8°. 34+217 S. m. 2 Bildnissen ℳ 5.

Lully, Jean Baptiste.

Prunières, Henry. Lully. (Les musiciens célèbres.) Paris, H. Laurens. 8°. fr. 2,50.

Luther, Martin.

Stählin, Karl. Martin Luther u. die deutsche Reformation. Vortrag. Heidelberg, Winter. 8°. 32 S. ℳ 0,60.

MacDowell, Edward.

Gilman, Lawrence.* Edward MacDowell; a study. New York [London], J. Lane co. 8°. XII, 190 p. ports., facsims. 5 s.

Maiscocque, Nicolas.

Bergmans, Paul. Nicolas Maiscocque, musicien montois du XVIIe siècle. Gand, C. Vyt. 8°. 11 p. fr. 1.

[Extrait du Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, 1909, n° III.]

Manns, August.

Wyndham, H. Saxe. August Manns and the Saturday Concerts: a memoir and a retrospect. London, W. Scott. gr. 8°. 260 p. 3 s. 6 d.

Marcello, Benedetto.

Fondi, Enrico. La vita e l'opera letteraria del musicista Benedetto Marcello. (sec. XVIII). Roma, Modes. 8°. 137 p. L. 2.

— s. a. Abschnitt IX.

Melba, Nellie.

Murphy, Agnes G. Melba: a biography, with chapters by Madame Melba on the selection of music as a profession, & on the science of singing: illustrated by various portraits, views, & autographs. London, Chatto & Windus. gr. 8°. XIV, 348 p. plates, ports., facsims.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.

Bauer, M.* Gedächtnisrede gehalten anläßlich des 100jährig. Geburtstages von Felix Mendelssohn-Bartholdy. (S. A. aus dem Jahresber. von Dr. Hoch's Conservatorium zu Frankfurt a/M. für 1908/09.) Frankfurt a. M., Druck von Voigt & Gleiber. gr. 8°. 8 S.

— Wolff, Ernst. Felix Mendelssohn Bartholdy. 2. verm. Ausg. [Berühmte Musiker .... hrsg. v. Heinr. Riemann. Bd. XVII.] Berlin, Harmonie. Lex. 8°. 196 S. m. Abbildgn., Taf. u. Fksms. Geb. ℳ 4.

Metastasio, Pietro.

Leonardi, Ern. M. Il melodramma del Metastasio e la sua fortuna nel secolo XVIII. Napoli, tip. F. Giannini e figli. 8°. 54 p. L. 1,50.

Monteverdi, Claudio.

Communicato del comitato cremonese per la pubblicazione delle opere di Claudio Monteverdi. Cremona ('08), Stabil. tip. della „Provincia".

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Engl, Joh. Ev.* 28. Jahresbericht der .... internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1908. Verfaßt u. vorgetr. bei dem XXVIII. Mozarttage am 28. 3. 1909. Salzburg, Selbstverlag der intern. Stiftg.: Mozarteum. Lex. 8°. 65 S. ℳ 0,75.

— Hutschenruyter, Wouter. Wolfgang Amadeus Mozart, zijn leven en werken geschetst. Rotterdam, W. L. & J. Brusse. kl. 8°. IV, 150 S. m. 1 portr. f. 0,95.

— Mitteilungen* f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Rud. Genée. Heft 27. 28. III. Folge, Heft 5—6. Berlin, Mittler & Sohn. 8°. Je ℳ 1,50.

Heft 5. S. 113—128 u. Musikbeilagen 11+8 S. Heft 6. Seite 129—164.

— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. Für den Schulgebr. hrgs. v. Leo Hornung. Leipzig, G. Freytag. — Wien, Tempsky. kl. 8°. 116 S. m. Bildnis. Geb. ℳ 0,70.

— Preibisch, W. Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail". Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper. Diss. Halle, 1908. 8°. 55 S.

— Scheidemantel, Carl.* Die Dame Kobold. Kom. Oper, frei nach dem gleichnam. Lustspiel v. P. Calderon de la Barca, mit der Musik zu Cosi fan tutte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°. 46 S. ℳ 0,50.

— Scheurleer, D. F.* Mozart's verblijf [in Nederland] s. Abschnitt III.

— Schikaneder, Eman. Die Zauberflöte. Textbuch v. E. Schikaneder. Szenische Einrichtg. in 3 Aufzügen v. Hans Loewenfeld. Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°. 78 S. ℳ 1.

— Schikaneder, E. Die Zauberflöte in der Weimarer Fassung der Goethe-Zeit. Mit einer Einleitg. v. Hans Löwenfeld. Den Teilnehmern an der Generalversammlg. der Bibliophilen zu Leipzig am 29. 11. 1908 gewidmet von der Offizin W. Drugulin.

[Gedruckt in 150 Exemplaren.]

— Schikaneder, E. La flûte enchantée .... d'après le livret de Schickaneder (!); par Paul Ferrier et Alexandre Bisson. Paris, libr. théâtrale, 30, rue de Grammont. kl. 8°. 119 p. fr. 1.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Schünemann, George. Mozart as an Eight-year-old composer: Wolfgang's Notebook, edited for the first time in its entirety and with critical remarks. London, Breitkopf & Härtel. qu. 8°. 53 p. 3 s.

— Weigel, M. Mozart's Briefe. Hrsg. von — Berlin ('10), Curtius. 8°. 186 S. ℳ 2.

Neri, Filippo.

Calosi, G. B. S. Filippo Neri: panegirico. Firenze, tip. Arcivescovile. 8°. 23 p.

Nicolai, Philipp.

Eckart, Rud. Philipp Nicolais Leben u. Werke nebst seinen geistlichen Liedern. Zur 300. Wiederkehr seines Todestages dargeboten. Glückstadt, Hansen. 8°. III, 44 S. ℳ 0,50.

Offenbach, Jacques.

Bekker, Paul. Jacques Offenbach s. Abschnitt IV unter Musik, die.

Paganini, Niccolo.

Schottky, Jul. Max. Paganinis Leben u. Treiben als Künstler u. als Mensch; m. unpartheiischer Berücksicht. der Meinungen seiner Anhänger u. Gegner. Prag 1830. (Unveränd. Abdr. der Orig.-Ausgabe.) Prag, Taussig & Taussig. 8°. III, XII, 413 S. ℳ 6.

Palestrina, Giovanni da.

Boretzky, M. Iwanoff. Palestrina. Biogr. Skizze. [Russ. Text.] Moskau, W. Boulitscheff. 16°. 18 S. mit 1 Portr.

Pasquini, Bernardo.

Virgili, Virgilio. Bernardo Pasquini, musicista del secolo XVII. Pescia ('08), tip. E. Nucci. 16°. 80 p.

Perdigon.

Chaytor, H. J. Poésies du troubadour Perdigon. Toulouse, E. Privat. 8°. 43 p.

[Extrait des „Annales du midi" t. 21. 1909.]

Pfitzner, Hans.

Louis, Rud. Hans Pfitzner, Biographie sowie vollständ. Verzeichnis seiner Werke. [Aus: Monographien moderner Musiker.] Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. 18 S. m. 1 Bildnis ℳ 0,60.

Pius X, Papst.

Tinel, Edgar. Pie X et la musique sacrée. Paris, au bureau d'édition de la „Schola". gr. 8°. 11 p.

Pius X, Papst.
Marchesan, Angelo. L'opera di S. S. Pio X nel primo lustro del suo pontificato: discorso. Roma, Desclée e C. 16°. 64 p. L. 0,50.

Pratella, Francesco Balilla.
Grilli, A. La musica di un giovane romagnolo, Francesco Balilla Pratella. Forlì, S. Lombardini.

Purcell, Henry.
Runciman, John F. Purcell. (Bell's miniature series of musicians.) London, Bell & Sons, New York, Macmillan. 8°. 78 p. il.

Puteanus, Erycius.
Simar, Th. Etude sur Erycius Puteanus (1574—1646) considéré spécialement dans l'histoire de la philologie belge et dans son enseignement à l'université de Louvain. Bruxelles, A. Dewit. 8°. XX, 300 p., portr. fr. 7,50.

Reger, Max.
Roth, Herman. Max Regers sinfonischer Prolog zu einer Tragödie. Einführung. Leipzig, C. F. Peters. kl. 8°. 23 S.

Reyer, Ernest.
Jullien, Adolphe. Ernest Reyer. Sa vie et ses œuvres. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 104 p., 16 planches et 1 héliograv.

Rimsky-Korsakoff, N. A.
Rimsky-Korsakoff, N. A. Die Geschichte meines musikalischen Lebens (1844 bis 1906). [Russ. Text.] St. Petersburg, M. Stassjulewitsch. 8°. VI+368+VI S. m. Portr. R. 2. — [Dasselbe.] 2. verb. u. verm. Aufl. Ebenda. 8°. VI+354+VI S. m. 6 Portrs. R. 2.
— Sokolow, N. Erinnerungen an N. A. Rimsky-Korsakow. [Russ. Text.] St. Petersburg, Russ. Musikzeitung. 30 Kop.

Rore, Cypriano de.
Aerde, Raymond van.* Notice sur la vie et les œuvres de Cyprien de Rore, illustre musicien malinois du XVIe siècle. Malines, L. et A. Godenne. 8°. 70 p. portr. fr. 2,50.
[Extrait du Bulletin du cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines, tome XIX.]

Rossi, Luigi.
Wotquenne, Alfred.* Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi. Bruxelles, Coosemans. 8°. 30+22 p.

Rossini, Gioacchino.
Corradi, Edm. Gioacchino Rossini. Roma, M. Carra e C., di L. Bellini. 16°. 62 p. 25 c.
[I grandi italiani, N° 2.]
— Testoni, Alfr. Gioachino Rossini: quattro episodi della sua vita. (Il nuovo finale del „Mosè“ — Il „Guglielmo Tell“ — Rossini a Bologna — Rossini e Wagner. Bologna, Zanichelli. 16°. 290 p. con tavola. L. 3.

Rousseau, Jean-Jacques.
Buffenoir, Hippolyte. Le prestige de Jean-Jacques Rousseau. Souvenirs, documents, anecdotes. Paris, Emile-Paul. 8°. XV,476 p. 9 portrs. et illustrations. fr. 7,50.
[Etudes sur le XVIIIe siècle.]
— Girardet, Fabien. La mort de Jean-Jacques Rousseau (thèse). Lyon, A. Rey. 8°. VII, 265 p.
— Girardin, le comte de. Iconographie de Jean-Jacques Rousseau. Portraits, scènes, habitations, souvenirs. Préface du vicomte Eugène-Melchior de Vogüé. Paris, Eggimann. 8°. 344 p. et 16 planches. fr. 25.

Sacks, Woldemar.
Tornius, Val. Woldemar Sacks s. Abschnitt IV unter Musiker, Leipziger.

Saint-Saëns, Camille.
Lemaire, F. Samson et Dalila . . . . . English version by Eugène Oudin. Paris, Durand et fils. 8°. 86 p.

Sallé.
Dacier, Emile. Une danseuse de l'opéra sous Louis XV. Mlle Sallé (1707—1756) d'après des documents inédits. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 8°. IV, 355 p. et portr. fr. 3,50.

Santley, Charles.
Santley, Charles. Reminiscences of my life. London, Sir J. Pitman & Sons.
[cf. The musical times '09, 248.]

Schindler, Anton Felix.
Hüffer, Eduard.* Anton Felix Schindler, der Biograph Beethovens. Münster, Aschendorff. gr. 8°. VII, 78 S. ℳ 1,50.

Schmeling-Mara, Elisabeth.
Wolff, Eugen.* Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister. München, Beck. 8°. VII, 328 S. m. 2 Bildnissen. Geb. ℳ 6.

Schubert, Franz.
Bauer, Moritz.* Franz Schubert. (S. A. aus dem Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt am Main 1909.) Frankfurt a. M., Druck v. Gebrüder Knauer. 8°. S. 66—126.

— Spiro, Friedrich. Schuberts Messen in Es und As s. Abschnitt IV unter Konzertführer, kleiner.

Schulz, J. A. P.
Klunger, Carl. J. A. P. Schulz in seinen volkstümlichen Liedern. Dissertation. Leipzig. 8°. 63 S.

Schulz-Beuthen, Heinrich.
Brandes, Friedrich. H. Schulz-Beuthen. Die Toteninsel. Sinfon. Dichtg. Erläutert. Hannover, Oertel. kl. 8°. ℳ 0,30.

Schumann, Georg.
Weber, Wilh. G. Schumann. Ruth. Op. 50. Erläuternde Einführung. Leipzig, Leuckart. kl. 8°. ℳ 0,50.

Schumann, Robert.
Crémieux, Mathilde P. Lettres choisies de R. Schumann (1827—1840). Traduites de l'allemand par M. P. Cr. Paris, Fischbacher. 8°. IX, 304 p.

— Goethe. Faust. Scènes du drame de Goethe. Trad. française de Amédée Boutarel. Musique de Rob. Schumann. Paris, Costallat et Cie. kl. 8°. VIII, 26 p. 50 c.

Seydelmann, Franz.
Cahn-Speyer, Rudolf.* Franz Seydelmann als dramatischer Komponist. [Münchener-] Inaugural-Dissertation. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 303 S. ℳ 7,50.
[Von S. 131—301 Notenbeispiele.]

Stoltz, Rosina.
Bord, Gustave. Rosina Stoltz (de l'Académie de musique) (Victoire Noel) (1815—1903). Paris, Daragon. 8°. 237 p. portr., 1 dessin et 1 facsim. fr. 3,50.

Stradivari, Antonio.
Hill, Henry W., Arthur F. Hill, F. S. A., and Alfred E. Hill. Antonio Stradivari his life and work (1644—1737); with an introductory note by Lady Huggins. London, Macmillan & Co. gr. 8°. XVI, 319 p. illus. 7 s. 6 d.

Strauß, Johann.
Specht, Rich. Johann Strauß s. Abschnitt IV unter Musik, die.

Strauß, Richard.
Erläuterungen zu Richard Strauß Elektra und Musikdramen s. vorigen Abschnitt: unter Opernführer und Meisterführer.

— Fischer-Planer, Ernst. Einführg. in die Musik v. Rich. Strauß u. Elektra. Zum Verständnis des Meisters. Erläutergn. zum Wesen der modernen Musik. Leipzig, Reform-Verlag. 8°. 63 S. m. Notenbeispielen. Geb. ℳ 1.

— Hofmannsthal, Hugo von. Elektra. Traduction française de H. Gauthier-Villars. Berlin, Fürstner. kl. 8°. 60 S. ℳ 1,20.

— Mannelli, Franz, e Filippo Renzi. Elektra: tragedia di Ugo von Hofmannsthal, musica di Rich. Strauss: pubblicazione a cura di F. M. e F. R. per la prima rappresentazione alla Scala, aprile 1909. Milano, tip. Pizzoni e Rigamonti. 8°. 59 p. 75 c.

— Merian, Hans. R. Strauß „Also sprach Zarathustra". Ins Russische übers. v. P. Gruschke. St. Petersburg, Goffe. 12°. 16 S. 50 Kop.

— Reimarus Secundus. Geschichte der Salome von Cato bis Osc. Wilde, gemeinverständl. dargestellt. III. (Schluß-)Tl. Leipzig, Wigand. gr. 8°. IV, 193+IV S. ℳ 3.

— Röse, Otto u. Jul. Prüwer. Rich. Strauß' Elektra. Ein Musikführer durch das Werk. Berlin, Fürstner. 8°. VII, 42 S. m. Titelbild u. 1 Fksm. ℳ 1. [Dasselbe.] Guida musicale attraverso l'opera. Gentilmente tradotta da R. Stroppa Quaglia. Ebenda. 8°. VII, 40 S. m. 1 Fksm. u. 1 Taf. Notenbeispiele. ℳ 0,80.

— Santoliquido, Francesco. Il Dopo-Wagner: C. Debussy e R. Strauss. Roma, Modes. kl. 8°. 94 p. L. 1,50.

Strauß, Richard.
Tebaldini, G. Telepatia musicale, a proposito dell' Elettra di R. Strauss. Torino, fratelli Bocca. 8°. 16 p. con musica, L. 1,50.
[Estr. dalla Rivista mus. ital. 1909. fasc. 2.]

Tschaikowsky, Peter Iljitsch.
Hoenika, Rost. Die Klavierkompositionen Tschaikowskys. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der Russkaja Muzikalnaja Gazeta. 12°. 109 S. 75 Kop.
— Koptiaieff, Alex. P. Tschaikowski. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, Selbstverlag, 8°. 71 S. m. 1 Portr. R. 1.

Türk, Daniel Gottlob.
Glenewinkel, H. Daniel Gottlob Türk nebst einem Ueberblick über das Hallische Musikleben seiner Zeit. Dissertation. Halle. 8°. 37 S.

Verdi, Giuseppe.
Costantini, T. Sei lettere inedite di Giuseppe Verdi a Giovanni Bottesini. Trieste, C. Schmidl.

Wagner, Richard.
Adler, Guido. Richard Wagner. Conférences faites à l'université de Vienne et revues pour la traduction française. Traduites en français par Louis Laloy. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 386 S. m. 1 Bildnis. ℳ 7.
— Braune, Hugo L. Rich. Wagner's Bühnenwerke in Bildern dargestellt. Leipzig, Siegel. 36×30 cm. 10 Bl. u. Titelbl. Je ℳ 3.
Der fliegende Holländer. — Die Meistersinger von Nürnberg.
— Burkhardt, Max. Führer durch Rich. Wagners Musikdramen. Allgemeinverständl. Erläutergn. der Dichtg. u. Musik v. Wagners Musikdramen nebst e. Einleitg. über Wagners Leben und Kunsttheorie. Mit 200 Musikbeispielen sowie 16 Szenen-Darstellgn. in Photogr.-Druck. Berlin, Globus-Verlag. kl. 8°. 184 S. Geb. ℳ 1.
— Cui, C. Wagners Trilogie „Der Ring des Nibelungen". Musikalisch-kritische Skizze. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. 8°. 35 S. 30 Kop.
— Dobrzýnski, W. T. Rich. Wagner, eine krit. Skizze. (In poln. Sprache.) Kieff, L. Idzikowski. 8°. 68 S.
[Angezeigt u. besprochen in: Zeitschr. d. I.M.G. X, 283.]

Wagner, Richard.
Ellis, William Ashton. Richard to Minna Wagner. Lettres to his first wife. Translat., prefaced, &c. 2 vols. London, Grevel & Co. 8°. XX, 812 p. 24 s.
— Erläuterungen zu Richard Wagners Opern und Musikdramen s. Abschnitt IV unter Meisterführer.
— Feo, Anna Serafina de. Sulla leggenda di Tristano e Isotta. Palermo, Reber. 16°. 87 p. L. 1,50.
— Gleichen-Rußwurm, Alex. v. Weimar. Bayreuth. München. „Drei deutsche Kunststätten". Leipzig, Verlag Deutsche Zukunft. gr. 8°. 8 S. ℳ 0,40.
— Hendrich, Herm. Der Ring des Nibelungen in Bildern. Leipzig, J. J. Weber. 42×30,5 cm. 14 farb. Taf. m. VI S. Text. Geb. ℳ 15.
— Huckel, Oliver. W. R. Wagner. The Valkyrie . . . freely tr. in poetic narrative form. New York, Thomas Y. Crowell & Co. 8°. 23+96 p. $ 1.50.
— Jager, J. de. Tannhäuser en Lohengrin. Een theosofische studie. Amsterdam, Freni & Co. 8°. IV, 44 S. il. f. 0,40.
— Jaskowski, Frdr. Volksbildung durch Wagnersche Kunst. Praktische Vorschläge, theoretische Begründungen. Bühl, Konkordia. 8°. 32 S. ℳ 0,80.
— Iselin, Ludw. Emil.* Der morgenländische Ursprung der Grallegende. Aus oriental. Quellen erschlossen. Halle, Niemeyer. gr. 8°. IV, 135 S. ℳ 3,60.
— Jung-Janotta, H. Das Richard Wagner-Theater in Berlin u. die Sängerfrage, m. e. Geleitwort v. Gust. Manz. Berlin, F. Harnisch & Co. gr. 8°. 40 S. m. 2 Taf. ℳ 0,80.
— Kloss, Erich. Wagnertum in Vergangenheit u. Gegenwart. Berlin, A. Hofmann & Co. 8°. VI, 194 S. Geb. ℳ 3.
— Kloss, E.* Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. 1.—3. Aufl. [Briefe.] Herausg. von —. Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler. 8°. Je XXVII, 616 S. ℳ 7.
— Kloss, Erich. Richard Wagner im Liede. Verse deutscher Dichter. Berlin, Harmonie.
— Koenig, Rose. Three impressions of Bayreuth. London, Reeves. 8°. 1 s.

Wagner, Richard.

Kraft, Ottok. v. Die Liebe in Rich. Wagners Musikdramen. Leipzig-Gohlis, Volger. 8°. 58 S. ℳ 1.

— Layton, K. Alberta W. . . . . The Nibelungen of Wagner. Urbana-Champaign, University press. gr. 8°. 93 p.

— Lichtenberger, Henri. Wagner. 1.—2. édition. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 251 p. Je fr. 3,50.

— Maud, Constance. Tales of Wagner's heroes: Lohengrin, Hans Sachs, Tannhäuser, Parsifal. New York, McLoughlin Bros. 8°. 184 p. il. 50 c.

— Mauke, W. Tannhäuser s. vorigen Abschnitt unter Volksbühne, die.

— McSpadden, J. Walker. Rich. Wagner. The story of Siegfried retold by —. London, Harrap. 8°. 126 p. 1 s.

— Muncker, Frz. Richard Wagner. Eine Skizze seines Lebens u. Wirkens. 2., völlig neu bearb. Aufl. Bamberg, Buchner's Verlag. 8°. VIII, 168 S. m. Titelb., 14 farb. u. 14 schwarzen Bildern im Text u. 3 auf Doppeltaf. Kart. ℳ 3.

— Neumann, A. Souvenirs sur R. Wagner. Traduits de l'allemand par Maurice Rémon et Wilhelm Bauer. Paris ('08), Calmann-Lévy. 8°. 342 p. fr. 3,50. — [Derselbe.] Personal recollections of Wagner. Transl. from the 4th German edit. by Edith Livermore. London, Constable. 8°. 336 p. 10 s. 6 d. — [Derselbe.] Ricordi intorno a Riccardo Wagner. Traduz. di V. Morali. Prefazione di R. Forster. Milano, Solmi. 8°. 450 p. L. 5.

— Prüfer, Arth.* Das Werk von Bayreuth. Vollst. umgearb. u. stark verm. Aufl. der Vorträge üb. die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Leipzig, Siegel. gr. 8°. XIX, 421 S. m. 7 Taf. ℳ 6.

— Prüfer, A. Richard Wagner in Bayreuth. Leipzig ('10), Johannes Wörners Verlag. gr. 8°. 19 S.

— Röckl, Seb. u. Erich W. Engel. Richard Wagners Leben u. Werke im Bilde. Neuaufl. Wien, E. M. Engel.

Wagner, Richard.

Schilling, A. Aus Richard Wagners Jugendzeit. Mit e. Doppelportr.: Rich. Wagner u. seine Lieblingsschwester. 2. Aufl. Berlin, E. Globig. 8°. 128 S. Geb. ℳ 3.

— Schjelderup, Gerhard. Richard Wagner, hans liv og værker. (Dänischer Text.) Kopenhagen, Gyldendal. 4°. 520 p. m. vielen Illustr.

— Schmidt, Heinr. u. Ulr. Hartmann. Richard Wagner in Bayreuth. Erinnerungen. Gesammelt u. bearb. Leipzig, Klinner. 8°. 139 S. m. 14 Abbildgn. ℳ 3.

— Schmitz, Eugen.* Richard Wagner. [Wissenschaft u. Bildung. Einzeldarstellgn. aus all. Geb. d. Wissens. Hrsg. v. P. Herre. Bd. 55.] Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 175 S. m. 1 Bildnis. ℳ 1.

— Schuré, Ed. Tristan et Isolde . . . Ins Russische übers. v. W. Kolomijtzew. Moskau, P. Jurgenson. 40 Kop.

— Shaw, George Bernard. The perfect Wagnerite: a commentary on the Niblung's ring. New York, Brentano's. 8°. XVIII, 151 p. $ 1,25.

— Smith, C. E. Stories from Wagner. Told to the children. London, Jack. 16°. 116 p. 1 s.

— Swiridenko, S. Die Wagnerfiguren der Trilogie „Der Ring des Nibelungen" und die Sänger der Kais. russ. Oper in St. Petersburg. [Russ. Text.] St. Petersburg. 8°. 243 S. R. 1.

— Swiridenko, S. Rich. Wagners Tristan u. Isolde. Populärer Führer. [Russ. Text.] St. Petersburg, W. Bessel & Co. 8°. 24+8 S. 40 Kop.

— Thomas, Eugen. Die Instrumentation der „Meistersinger" von R. Wagner. 2. Aufl. 2 Bde. Wien, Universal-Edition. ℳ 5.

— Villani, Carlo. Wagnerismo: vexata quaestio . . . . Napoli, Pierro e figlio. 8°. 65 p. L. 1.

— Wagner, Richard, an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. 1853 bis 1871. 34. durchgesehene Aufl. Berlin, Duncker. gr. 8°. XXXVI, 367 S. m. 4 Taf. u. 3 Fksms. ℳ 5.

Wagner, Richard.

Wagner, Richard, an Freunde und Zeitgenossen s. Kloss, Erich.

— Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg . . . Textbuch. Ins Russ. übers. von W. Kolomijtzew. Moskau, Jurgenson. R. 1.

— Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen . . . . (Erklärungen usw. dazu.) In 4 Lfgn. Wien, Huber & Lahme Nachf. Lex. 8°. Je ℳ 1.

— Wagner, Richard. Tristan and Isolde; tr. into English verse by Richard Le Gallienne. With critique by Edward Ziegler. New York, F. A. Stokes co. gr. 8°. X, 358 p. 7 col. pl. $ 6.00

— Wagner, Ricart. Obres teòriques y crítiques. Vol. I. „Musica del pervindre" — L'Art y la revolució. Traduccions de Joaquim Pena. Barcelona, Associació Wagneriana.

— Wagner, Riccardo. L'opera e la missione della mia vita: autobiografia inedita. Traduzioni, proemio e note di Gualtiero Petrucci. Roma, M. Carra e C. 16°. VII, 8+122 p. L. 2.

— Wagner, Riccardo. Parsifal e Lohengrin, con uno studio di Carlo Simond su Wagner ed il wagnerismo. Versione ital. di Federico Verdinois. Napoli, soc. editr. Partenopea. 16°. 145 p. L. 2.

— Richard Wagner-Fest* zum Besten des in Leipzig zu errichtenden Wagner-Denkmals von Max Klinger. Texte und Programmbuch . . . . hrsg. v. Carl Kipke. Leipzig, (F. C. W. Siegel in Komm.) gr. 8°. 32 S. m. 2 Taf. u. 1 Fksm. ℳ 1.

— Ziegler, Aug. Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser! 2 Predigten im Anschluß an Rich. Wagners Parsifal. [Aus: „Bayreuther Blätter".] Magdeburg, K. Peters. gr. 8°. 19 S. ℳ 0,80.

Witt, Franz Xaver.

Steeger, Anton. Ein unsterblicher Held, Dr. Witt. [Volksaufklärung . . . . Hrsg. J. Gürtler. No. 124.] Klagenfurt, St. Josephs-Vereins-Druckerei. 8 Pfg.

VI.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Über Dirigieren, Vortragslehre, Stil in der Musik.

Auerbach, F.* Handbuch der Physik. 2. Aufl. (Hrsg. v. A. Winckelmann.) 2. Bd. Akustik. Leipzig, J. A. Barth. gr. 8°. X, 714 S. m. 367 Abbildgn. ℳ 25.

Battke, Max. Elementarlehre der Musik. (Rhythmus, Melodie, Harmonie), m. 462 Beispielen zum Diktat f. d. Gebrauch in Konservatorien, Schulen, Chören u. zum Privatunterricht. Ausg. A f. Lehrer u. Musikstudierende. 3. Aufl. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. X, 84 u. 30 S. ℳ 3.

Battke, Max. Tonsprache — Muttersprache. Anleitg. zum musikal. Satzbau f. den Gebrauch in Schulen, Elementarklassen der Musikschulen u. f. Musikstudierende; auch f. d. Selbstunterricht. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 246 S. ℳ 3.50.

Beutter, Alex. Volkstümliche Gestaltung der Notenschrift. Ein Vorschlag zur Bekämpfg. des musikal. Analphabetentums. [Aus: „Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst".] Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Lex. 8°. 24 S. ℳ 0,50.

Bird, Katherine, Marg. H. Glyn and T. H. Yorke Trotter. The rhythmic gradus. An elementary text-book of music. Grade II. Leipzig, Bosworth & Co. ℳ 2.

Birkedal-Barfod, L. Modulation. [Modulationsübungen mit Vierklängen. Dänischer Text.] Kopenhagen, W. Hansen. 4°. 46 p. m. vielen Notenbeispielen.

Book of theory: the young musician's, staff and sol-fa notations. Glasgow, Gibson & Sons. 88 p. 1 s.

Bowen, George Oscar. The teacher's manual of music for elementary schools, the aims, course of study, lesson plans, studies in written work and definitions. [Northampton, Mass., Printed by Gazette printing co.] gr. 8°. VI, 58 p.

Bridger, J. Henry. How to harmonize melodies. With hints on writing for strings and pianoforte accompaniments. London, Reeves. 8°. 116 p. 2 s. 6 d.

Bussler, Ludwig. Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben m. zahlreichen in den Text gedr. Muster-, Übungs- u. Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst, f.d. Unterricht an öffentl. Lehranstalten, den Privat- u. Selbstunterricht systematisch-methodisch dargestellt. 7. verb. Aufl., rev., u. erweitert u. m. erläut. Anmerkgn. versehen von Hugo Leichtentritt. Berlin, Habel. 8°. XVI, 257 S. ℳ 4,50.

Buttschardt, Carl. Theoretisch-praktische Taktlehre. Eine neue ..... Methode auf Grund einer Umbenennung unserer Notenformen u. daraus resultierender Umbewertung derselben im Sinne v. Einheitsgrößen anstatt der üblichen Teilgrößen. Hauptteil I. Die niedere Taktlehre. Stuttgart, Roding. 8°. ℳ 2,50.

Chadwick, G. W. Harmony. A course of study. 22nd ed. Boston, The B. F. Wood Music Co. 8°.

Chadwick, G. W. A key to the „Harmony“. Ebenda. 8°.

Charon, A. Musikalisch-psychologische Studie. [Über musikal. Technik, Rhythmik und musikal. Interpretation.] [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 12°. 109 S. R. 1,50.

Chavarri, E. L. Vade-mecum músico de los professores, compositores y directores de música. Valencia, Sánchez Ferri. 8°. 154 p. 2 pes.

Codazzi, E. e G. Andreoli. Manuale di armonia. 3a ediz. Milano, Cogliati. 8°. 500 p. L. 6.

Conus, G. Instrumentationslehre. Aufgabenbuch. Ins Deutsche übersetzt von O. v. Riesemann. Bd. II. III. Moskau, Jurgenson. Je R. 1,50.

Corder, F. Modern musical composition. London, Curwen. 4°. 98 p. 5 s.

Crane, Julia Ettie. Music teacher's manual. 6th ed. Potsdam, N. Y., E. Fay & sons, printers. gr. 8°. 140 p.

Dictionnaire encyclopédique d'harmonie et de composition musicale s. Abschnitt I.

Evans, Edwin. How to compose within the lyric form; described for the general reader; practically exemplified for the musician.... London, W. Reeves. 8°. XVI, 102 p. 1 s. 6 d.

Esser, Rudolf. Grundregeln zum Musikunterricht in Versen. Ein Hilfsbuch f. jedes Werk über Musiklehre. Anhang: Verzeichnis der gebräuchlichsten musikal. Kunstausdrücke nebst einem Merkblatt. Tempelhof-Berlin, Eisoldt & Rohkrämer. gr. 8°. 15 S. ℳ 0,40.

Farnsworth, Charles Hubert. Education through music. New York, Cincinnati [etc.] American book co. 8°. 208 p. $ 1.

Finck, Henry Theophilus. Success in music and how it is won. With a chapter on tempo rubato by Ignace Jan Paderewski. New York, C. Scribner's sons. gr. 8°. XIV, 471 p. $ 2,00.

Fisher, Henry. The musical examinee. A series of 1000 questions on all points of theory, required for the various local examinations and for teachers diplomas, with answers. London, Curwen. gr. 8°. 246 p. 5 s.

Foss, Julius. Eksempel- og Opgavebog. (250 Aufgaben in der Harmonielehre.) [Dänischer Text.] Kopenhagen, Nordisk Musikforlag. quer Fol. 70 p.

Franke, F. W. Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes. Hand- u. Lehrbuch f. d. Unterricht u. das Studium der Theorie der Musik. 2., neu bearb. Aufl. Leipzig, Leuckart. hoch 8°. ℳ 3.

Gardner, Margaret A. Scale and chord helps. [Cedar Rapids, Ia., Commercial art press.] 8°. 12 p.

Gileff, S. Musikal. Alphabeth. Populäres Handbuch f. Schulen. I. Teil. Theorie. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. 40 Kop.

Gladstone, Francis Edw. A manual of harmony for schools. [Novello's primers and educational series. No. 76.] London, Novello & Co.

Glyn, Margaret H. Analysis of the evolution of musical form. London, New York, Longmans, Green & Co. gr. 8°. XXVII, 331 p. 10 s. 6 d.

Goodsell, Alfred Taylor. The vocalists' and pianists' companion; a text book devoted to musical information ... New. rev. ed.... Bridgeport, Conn. ('08), A. T. Goodsell. 8°. VI+5+121 p. illus. 50 c.

Hallig, Karl. Musiklehre u. Musikgeschichte. Merkbuch f. den Schulgebrauch. Dresden, A. Huhle. 8°. IV, 31 S. Kart. ℳ 0,60.

Heinze, Leop. u. **W. Osburg.** Musikalische Formenlehre u. Organik f. Seminaristen u. Musikschüler. Nach dem Lehrplan vom 1. VII. 1901 bearb., m. Abbildgn. u. Taf. zur Orgelbaulehre. (Abschn. I u. II aus „Harmonie- u. Musiklehre" II. Tl.) 6., verm. u. verb. Aufl. Breslau, Handel. gr. 8°. IV, 107. S. m. 3 Taf. Geb. ℳ 1,60.

Hesselgren, Frédéric. L'harmonie et la science musicale à la portée de tous. Turin, Bocca frères. qu. kl. 8°. 63 p. L. 3.

Hiebsch, Jos. Allgemeine Musiklehre. Zum Gebrauche an Lehrer- u. Lehrerinnenbildungsanstalten. 4. Aufl. Unveränd. Abdr. d. 3. Aufl. Wien, Pichler's Wwe & Sohn. 8°. VI, 79 S. ℳ 1.

Jadassohn, S. Musikal. Kompositionslehre. I. Tl. Die Lehre vom reinen Satze. 2. Bd. Lehrbuch des einfachen, doppelten, 3- u. 4fachen Kontrapunkts. 5. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 131 S. ℳ 3.

Jaques-Dalcroze. Methode, (ins Deutsche übertr. v. Paul Boepple). Übungsbuch f. Schüler. III. Tl. Tonleitern u. Tonarten. Phrasierung u. Nüancierung. 2. Bdchen. Neuchâtel ('08), Jobin & Co. 8°. 80 S. ℳ 1,20.

Indy, Vincent d'.* Cours de composition musicale. IIme livre, 1re partie. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieux. Paris, Durand et Fils. Lex. 8°. 500 p. avec musique. fr. 15.

Kaestner, Georg. Untersuchungen über den Gefühlseindruck unanalysierter Zweiklänge. Dissertation. Leipzig, Engelmann.

Keefer, Charles H. Ein neues System zum Beziffern der Bässe. Berlin, Stahl. 8°. ℳ 1.

Kitson, C. H. Studies in fugue: Oxford, the Clarendon Press. 104 p.

Knetsch, Berth. Allgemeine Musiklehre. (Hillger's illustr. Volksbücher. 130. Bd.) Berlin, Hillger. kl. 8°. 87 S. ℳ 0,30.

Koch, Friedr. Musical writing book. A graded exercise book in the theory of music. Book I. New York, Luckhardt & Belder. qu. 8°. ℳ 0,50.

Das **Konservatorium.** Schule der gesamten Musiktheorie. Methode Rustin. Selbst-Unterrichts-Briefe in Verbindg. m. eingeh. Fernunterricht. Hrsg. vom Rustinschen Lehrinstitut f. briefl. Unterricht. Red. von C. Ilzig. Lfg. 1—41. Potsdam, Bonness & Hachfeld. Lex. 8°. Subskr.-Pr. je ℳ 0,90. Einzeln ℳ 1,25.

Krehl, Steph.* Fuge. Erläuterg. u. Anleitg. zur Komposition derselben. (Sammlg. Göschen. Bd. 418.) Leipzig, Göschen. kl. 8°. 127 S. Geb. ℳ 0,80.

Lechner, Alfr. Über Schallgeschwindigkeit in Gasen u. Dämpfen. [Aus: „Sitzungsber. d. K. Akad. d. Wiss."] Wien, Hölder. gr. 8°. 12 S. ℳ 0,40.

Lerate, Aug. M. Abecedario musical ó cartilla de música y canto escrito expresamente para las escuelas de primera enseñanza. Madrid, Sahunino Calleja. 8°. 54 p.

Lightfoot, J. The theory of music for students and teachers. Comprising the elements of music in both notations and elementary harmony; together with a short exposition of the principles of voice production and voice training. London, R. Holland. 8°. 295 p. 2 s.

Logan, Maurice S. Musicology; a text-book for schools and for general use. New York, Cochrane publishing co. 8°. 231 p., figs. $ 1,50.

Lubomirski, Gregor. Handbuch der Harmonielehre. [In poln. Sprache.] Kieff, L. Idzikowski.

[Angezeigt u. bespr. in: Zeitschr. d. I. M. G. X, 284.]

Lüdecke, H. Ton- und Notenlehre, auf natürlichen Grundlagen aufgebaut u. f. den Schulunterricht bearb. Theorie u. prakt. Anleitg. f. die Unterstufe. Düsseldorf, Schwann. 8°. VI, 61 S. Kart. ℳ 1,20.

Lussy, Mathis. A short treatise on musical rhythm .... abridged by E. Dutoit; the English rendering, notes, questions and exercises, prepared by Ernest Fowles ... London, The Vincent music co. Boston, T. J. Donlan. 8°. XI, 82 p.

Manhire, W. Musical form examination questions, with model answers. London, Larway. 12°. 1 s.

Marquardt, Rud. Der Lehrer des Kontrapunktes. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht f.Kontrapunkt,Kanon u. Fuge. Berlin NW 21, Selbstverlag. gr. 8°. geb. ℳ 9.

Mason, Daniel Gregory. A child's guide to music. New York, The Baker & Taylor co. 8°. 11+243 p. 11 port. $ 1,25.

Matriculation model answers: heat, light and sound: being London university matriculation papers in heat, light and sound from June, 1904 to September, 1909. London, Clive. 8°. 192 p. 2 s.

McConnell, M. Fl. Some essentials in musical definitions for music students. [Rev. edit.] Boston, O. Ditson & Co. 8°. 102 p. $ 1.

Monici, A. Cenni sulle principali forme musicali. Vicenza, tip. G. Rumor. 16°. 30 p. 50 c.

Müller, Anton. Op. 4. Einführg. in die Harmonielehre f. Praeparandien, Lehrerinnenbildungsanstalten, Musikschulen sowie zum Selbstunterricht. Hrsg. u. nach den neuen Lehrplänen bearb. Düsseldorf, Schwann. 8°. Kart. ℳ 0,80.

Music, Memo. on the teaching of, London, Wyman. 2 d.

La musica senza maestro s. Abschnitt II.

Newton, Elbridge Ward. Music in the public schools; a manual of suggestions for teachers. Boston, New York [etc.] Ginn & co. gr. 8°. VI, 207 p. $ 1,00.

Oberlander, G. Die Lehre von den Kirchentonarten s. Abschnitt VII.

Ollivier, H. Cours de physique générale. 3e fasc.: Mouvements vibratoires. Vibrations des corps matériels. Acoustique . . . Lille, Janny. 4°. 253 p. avec fig.

Parodi, Lorenzo. Musicologia: tecnica e psicologia dell' arte dei suoni. Genova, libr. editr. moderna di Gio. Ricci e C. 8°. XII, 368 S. L. 4.

Paul, Emil. Aufgabenbuch f. den Unterricht in der Harmonielehre. Leipzig, Pabst. 8°. ℳ 1.

Peterson, Jos. Combination tones and other related auditory phenomena. Baltimore, Psychological review, Johns Hopkins University. 8°. 13+136 p. $ 1,50.

Polak, A. J.* Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten u. Akkorde. Neue Beiträge zur Lehre v. den Tonempfindungen. Aus dem Nachlasse des Verf. als Fragment hrsg. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. III, 223 S. ℳ 8.

Potolowsky, N. Prakt. Handbuch zum Studium der Elementartheorie der Musik (nebst Aufgaben). [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. R. 1.

Reymond, Henry. Physiologie de l'harmonie. Lausanne, G. Bridel et Cie.

Richter, Ernst Frdr. Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. In 3 Lehrbüchern bearb. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°.
III. Bd. Lehrbuch der Fuge. Anleitg. zur Komposition derselben u. zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen u. in dem Kanon, zunächst f. den Gebrauch am Konservat. der Musik zu Leipzig bearb. 7. Aufl., m. Anmerkgn. u. Ergänzgn. versehen von Alfred Richter. — X, 204 S. ℳ 4.

Richter, E. Frdr. Traité d'harmonie théorique et pratique. Traduit de l'allemand par Gust. Sandré. 8. éd. Leipzig ('08), Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 200 S. ℳ 4.

Riemann, Hugo. Grundriß der Kompositionslehre (musikal. Formenlehre). I. (theoret.) Tl.: Allgemeine Formenlehre. 4. Aufl. (Max Hesse's illustr. Katechismen. Nr. 8.) Leipzig ('10), M. Hesse. 8°. XII, 234 S. ℳ 1,50.

Riemann, Hugo. Katechismus der Harmonie- u. Modulationslehre. (Praktische Anleitg. zum mehrstimm. Tonsatz.) 4. Aufl. (Max Hesse's illustrierte Katechismen. (Neue Aufl.) No. 15.) Leipzig, Hesse. 8°. VIII, 223 S. ℳ 1,50.

Rix, Frank Reader. A manual of school music in elementary grades, for supervisors and class teachers. New York, London, The Macmillan co. 8°. XIII, 261 p. illus. 60 c.

Roques, Léon. Principes théoriques et pratiques de la transposition. Paris, Durand et fils. fr. 1.

Schubert, F. L. Vorschule zum Komponieren. (Kompositionslehre f. Dilettanten.) 7. erweit. u. vollständig umgearb. Aufl. mit 31 Uebungsaufgaben v. Carl Kipke. Leipzig, C. Merseburger. kl. 8°. ℳ 1,20.

Schwartz, George Foss. A catechism of harmony. Boston, New York [etc.] ('08), White-Smith music publishing co. 8°. VIII, 52 p. 50 c.

Simpson, J. M. D. The young musician's book of theory. Glasgow, Gibson. 8°. 96 p. 1 s.

Smith, Eleanor. The Eleanor Smith music course; manual. New York, American Book Co. 8°. 177 p. 50 c.

Ssakketti, L. Kleines Handbuch der Musiktheorie. 3. Aufl. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 8°. XII, 170+64 S. R. 1,75.

Stepanoff, W. Aufbau der Modulation auf der Verwandschaft der Tonarten. Lehrbuch f. solche, die mit der Harmonielehre bereits vertraut sind. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. R. 1.

Stephani, Herm. Der Stimmungscharakter der Tonarten. (S. A. aus „Die Musik", Jahrg. 4, Heft 13.) Leipzig, Siegel. 8°. ℳ 0,40.

Stöhr, Rich. Praktischer Leitfaden der Harmonielehre. Wien, Universal-Edition. 8°. 161 S. ℳ 2.

Symons, Arthur. Plays, acting and music; a book of theory. New ed. New York, Dutton & Co. (London Constable). gr. 8°. XII, 322 p. $ 2.

Taneieff, Sergei. Der bewegliche Kontrapunkt in strenger Form. [Russischer Text.] Leipzig, Belaieff. Lex. 8°. XI, 453 S. m. 2 farb. Taf. ℳ 10.

Waltz, Herm. Allgemeine Musiklehre. (Theoret. Elementarlehre der Musik.) 1. Tl. Das Tonartensystem. Crefeld, Schuckert. gr. 8°. 56 S. ℳ 1,50.

Weinberger, Karl Frdr. Handbuch f. den Unterricht in der Harmonielehre. Mit vielen Übungsbeispielen unter besond. Berücksicht. des prakt. Orgelspiels f. Lehrerbildungsanstalten bearb. 3. verm. u. verb. Aufl. 2. Abtlg.: Lehrstoff der Schullehrerseminarien. München ('10), Beck. gr. 8°. VIII, 193 S. Geb. ℳ. 3,40.

Whiteley, J. Henderson. One thousand questions in music for teachers. Containing a course of music questions in both notations, specially prepared to meet the requirements of the board of education examinations for elementary school teachers. London, Clive. 8°. 88 p. 1 s. 6 d.

Wilcox, C. W. The language of music; the first steps in harmony and musical composition, with dictionary of musical terms and an essay on ear training .... [New York, H. H. Taylor]. 8°. 94 p.

Williams, C. F. Abdy. The rhythm of modern music. London, Macmillan. 8°. XVII, 321 p. 5 s.

Wohlfahrt, Heinr. Wegweiser zum Komponieren f. Musik-Dilettanten, welche sich in kurzer Zeit u. ohne Hilfe eines Lehrers befähigen wollen, Melodien zu bilden u. m. pass. Begleitg. zu versehen, überhaupt leichtere Arten v. Musikstücken zu komponieren. 6. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. VI, 92 S. ℳ 1.

Zengerle, W. Verwandlung der Vierklänge zur Auffindung modulatorischer Bahnen. Karlsruhe, J. Lang. gr. 8°. IV, 68 S. ℳ 1,25.

Ziehn, Bernh. Harmonie- u. Modulationslehre. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. Lex. 8°. III, 164 S. ℳ 10.

Zuchtmann, Friedr. New American music reader, no. 2; introductory — 4. [Desgleichen] no. 3. Enl. ed. New York, Macmillan. 8°. 186 p. + 75 p. no. 2, 45 c.; introductory — 4, 32 c. und 8° 349 p. 50 c.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang, Gehörbildung.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Adams, H. Travers. Physical development in relation to perfect voice production. London, Reeves. 80 p. 2 s.

Additamenta ad graduale romanum sive missae propriae festorum archidioecesis Coloniensis. Düsseldorf, Schwann. 8°. 40 S. ℳ 0,50.

Altschewsky, G. Atem-Tabellen für Sänger (mit Erklärungen). [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. R. 1.

Analecta hymnica medii aevi. Leipzig, Reisland. gr. 8°.

LII. Blume, Clem. Die Hymnen des Thesaurus hymnologicus H. A. Daniels u. andere Hymnen-Ausgaben. (Thesauri hymnologici hymnarium.) II. Tl. Die Hymnen des 12.—16. Jahrhr., aus den ältesten Quellen neu hrsg. — XXIII, 358 S. ℳ 12. Einzelpr. ℳ 13.

Anjou, N. E. Den nya sångmetoden eller folkskolans lärobok i sång. Efter rationella och strängt pedagogiska grundsatser utarbetad. 1 u. 2. 2. uppl. Stockholm. C. E. Fritze. 8°. Je Kr. 0,25.

Armin, George. Das Stauprinzip od. Die Lehre v. dem Dualismus der menschlichen Stimme, dargelegt f. Sänger, Schauspieler u. Rezitatoren. I. Tl. Straßburg, Bongard. 8°. 4+123 S. m. Fig. ℳ 3.

Aertnys, Jos. Compendium liturgiæ sacræ juxta ritum romanum in missæ celebratione et officii recitatione. Editio sexta, emendata. Tournai, Casterman. 8°. VIII, 162 p. fr. 1,80.

Ast, Max. Merkstoffe f. den Gesangunterricht. Auf Grund der Bestimmgn. üb. die Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens (18. VIII. 1908) als Anh. zu W. Schulze's „Liederborn" bearb. 1. Heft. (Klasse VII-V.) Berlin, Oehmigke's Verlag. 8°. S. 3—18. ℳ 0,30.

Asten, Basilio ab. Sacrae liturgiae compendium, juxta sacrorum rituum congregationis decreta. Ex variis libris in unum collectum. Buscoduci ['s-Hertogenb.], Mosmans filii. kl. 8°. 143+7 p. f. 1.

Atchley, C. G. C. F. The ambrosian liturgy. Done into English. London, Cope & F. 4°. 5 s.

Barin, Lu. Catechismo liturgico. Vol. III. IV. Vicenza, G. Galla. 16°. 242 p. u. 338 p.

Bas, Julio. Manual de canto gregoriano. Edición española . . . . traducida y acomodada por el P. Nemesio Otaño. Düsseldorf, Schwann. 8°. XII, 122 S. ℳ 1.

Becker, Karl, Otto Marbitz u. Fritz Steineck. Deutsches Schulliederbuch. Begleitwort: Die systemat. Anordng. der Schullieder nach Uebungsfeldern (Tongebieten) als notwend. Grundlage f. e. rationellen Gesangunterricht. Neuwied, Heuser's Verl. — Berlin, M. Macht. 8°. 9 S. Gratis.

[Das Deutsche Schulliederbuch besteht aus 4 Heften z. Pr. v. 25, 35, 40 u. 50 Pfg.]

Blaize, Jean. Pour bien lire et bien réciter. Emission de la voix. Articulation.... Paris, Colin. 16°. VIII, 216 p. fr. 2.

Brouillet, Georges Antoine. Artistic tone production through natural breathing; the Brouillet-method; a reliable and expedient method of teaching tone production and harmonies with the human voice. [Boston, F. E. Bacon & co., printers.] 16×22,5 cm. 175 p. illus. $ 2.00.

Brun, abbé F. Traité de l'accompagnement du chant grégorien. Paris, Bureau d'édition de la „Schola". 4°. 64 p.

Burgess, Francis. The rudiments of gregorian music. London, Reeves. 24 p. 6 d.

Busse, Herm. Wodurch wird der kirchl. Gemeindegesang gefördert s. Abschnitt IV unter Kirchenmusik, die.

Callewaert, Camille. L'étude et l'esprit de la liturgie. Bruges, impr. A. Maertens-Matthys. 8°. 35 p. fr. 0,60.

Caron. Les cérémonies de la messe basse, exposées selon les rubriques du missel romain. 15e édit., revue corrigée d'après les nouveaux décrets. Paris, Roger et F. Chernoviz. 16°. 155 p.

Clop, Eusèbe. Esthétique et composition de la musique sacrée. Couvin ('08), Maison Saint-Roch.

Cole, S. W., and L. R. Lewis. Melodia; a course in sight-singing. Boston, O. Ditson Co. $ 1,50.

Curtis, Henry Holbrook. Voice building and tone placing, showing a new method of relieving injured vocal cords by tone exercises. 3d ed. New York, D. Appleton and co. 8°. XII, 243 p. ill. $ 2.

Deimel, Thdr. Illustr. liturgisches Lehr- u. Lesebuch f. d. Unterricht in der kathol. Liturgik an österreichischen Mittelschulen u. anderen höheren Lehranstalten. 3. Aufl. Wien ('08), Pichler's Wwe. & Sohn. gr. 8°. V, 110 S. m. 51 Abbildgn. Geb. ℳ 1,60.

Delmarter, James Ellsworth. The elements of vocal music; a self-instructor in the theory of notation and sight-reading, including a brief dictionary of musical terms. Chicago, Ill., The Delmarter publishing co. 8°. 54 p. 35 c.

Donahoe, D. J. Early christian hymns. Translations of the verses of the most notable latin writers of the early and middle ages. London, Laurie. 8°. 284 p. 6 s.

International musical drills: Healthy home exercises and deep breathing. Illus. London, Simpkin. 8°. 236 p. 2 s 6 d.

Drinkwelder, Otto E. Praktische Winke zur Einführg. der neuen Choralbücher. Innsbruck, Sibler. 8°. VII, 54 S. ℳ 1,30.

Drusovič, Heinr. Methodik des Gesangunterrichtes in der Volksschule. E. Leitfaden f. Lehrer u. Lehramtszöglinge. Wien ('08), Manz. 8°. 80 S. ℳ 1.

Einzel-Ausgaben der vatikanischen Meß-, Vesper- u. a. Gesänge in Choral- u. modernen Noten u. in deutscher u. französischer Übersetzg. der lateinischen Texte. (Mit deutschem u. franz. Titel.) Lex. 8°. Graz ('10), Styria.

I. Missa pro defunctis . . . Labore Camilli Grunewald. Editionem curavit Paulus Gladich. IX, 16 S. ℳ 0,64.

Epitome e graduali de tempore et de sanctis SS. d. n. Pii X . . . . . jussu restituto et edito, cui addita sunt festa novissima. Ed. Schwann T. Düsseldorf ('08), Schwann. gr. 8°. XX, 322, 220, 196 u. 130 S. Geb. ℳ 5,60. — [Dasselbe.] Ed. Schwann U. (1909). 8°. Geb. ℳ 4,80. — Epitome e graduali de tempore et de sanctis. Ed. Schwann S. recentioribus musicae signis. Düsseldorf ('10). Ebenda. 8°. IX, 250, 174, 152, 118, 4+VIII S. Geb. ℳ 4. — Epitome ex editione vaticana gradualis romani quod hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias. Regensburg, Pustet. 8°. XXIV, 646+302+150 S. ℳ 4.

Ely, Thom. Voice-production and singing. Expressly written for use in schools and colleges. 2. ed. London, Breitkopf & Härtel. 8°. 30 S. ℳ 1,50.

Ernst, Frdr. Die Krankheiten der Nase u. des Halses, ihre Beziehgn. zum Gesamtorganismus u. ihre Bedeutg. f. die Singstimme. 10 allgemeinverständl. Vorträge. (Sammlung Mejo. No. 2.) Neue [Titel-] Ausg. Leipzig [1899] '09, R. Mejo. gr. 8°. VII, 163 S. u. zahlr. Abbildgn. ℳ 2.

Ewald, Jos. Anleitung zur Behandlung des deutsch. Kirchenliedes. Für den Schulgebrauch bearb. 2., verb. u. verm. Aufl. Paderborn, Schöningh. 8°. X, 277 S. ℳ 3,60.

Frech, K. Stoff u. method. Behandlg. der Elementarübgn. im Gesangunterrichte der Volksschule. Neuwied, Heuser's Verlag. gr. 8°. 36 S. ℳ 0,70.

Gabl, J. Der Chorsänger. Eine leichtverständl., kurze u. vollständ. Gesanglehre m. Übgn. Graz, Styria. kl. 8°. 59 S. Kart. ℳ 0,90.

Gast, K.* Die Förderung des Schulgesanges durch den Grundlehrplan der Berliner Gemeindeschule. [Aus: „Die Stimme".] Berlin, Trowitzsch & Sohn. gr. 8°. 23 S. ℳ 0,60.

Gattermann, Herm. 50 evangelische Kirchenlieder. Ein Lehrbuch f. Volksschullehrer, Seminaristen u. Präparanden. 4. Aufl. Cöthen, O. Schulze. gr. 8°. 173 S. ℳ 2,20.

Gebauer, Paul. Gesanglehre. Pensum f. Klasse VII u. VI der höheren Mädchenschule, festgesetzt durch die Ausführungsbestimmgn. zu dem Erlasse vom 18. VII. 1908. 2 Hefte. 8°. Je 20 S. Je ℳ 0,35. — [Dasselbe.] Pensum f. Kl. V und IV. 2 Hefte. 8°. Je ℳ 0,25. Leipzig, Jaeger's Verlag.

Gibello, Marie. L'insuffisance interprétative des chanteurs et l'enseignement moderne du chant: relation faite au congrès musical didactique de Milan. Rome ('08), Voghera. 8°. 12 p.

Girard, Mary Augusta (Gage) Brown. Vocal art; how to tune a voice and make it a beautiful instrument. Advice to singers. Chicago, John F. Cuneo co. 8°. 3+152 p. $ 1.

Gradualbuch, Römisches. Auszug aus der vatikan. Ausgabe des Graduale romanum m. deutscher Übersetzg. der Rubriken u. Texte. Ausg. Schwann U 1. Düsseldorf, Schwann. 8°. XXIII, 322, 220, 196, 120 u. 4 S. Geb. ℳ 4,80.

Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis ss. d. n. Pii X . . . . jussu restitutum et editum. Cui addita sunt festa novissima. Pars II. Proprium sanctorum. Graz, Styria. 8°. IX S., 377—624 +240+131 S. ℳ 2,60.

Gradualia, versus alleluiatici et tractus pro dominicis et festis duplicibus in cantu simplici. E cantu ecclesiarum ambrosianae, aquileiensis, graecae et mozarabicae desumpsit et novo usui accomodavit Jul. Bas. Düsseldorf ('10), Schwann. 8°. IV, 180 S. ℳ 2.

Graduel romain pour les dimanches, les fêtes doubles et divers autres offices conforme à l'édition vaticane . . . Paris ('08), Lecoffre. kl. 8°. LVIII, 888 p. avec musique.

Gréa, A. La sainte liturgie. Paris, Maison de la bonne Presse. kl. 8°. XVI, 205 p.

Guéranger, Dom **Prosper.** L'année liturgique. 22e édit. Poitiers, Paris, H. Oudin. 16°. VII, 766 p.

Guetta, P. Dottrinarismo ed empirismo nell' insegnamento del canto. Milano, tip. V. Ramperti.

Haller, Michael. Vade mecum f. Gesangunterricht. Eine vollständige Gesang- u. Elementarmusiklehre. 12. verb. Aufl. Regensburg, Pustet. 8°. ℳ 1.

Handbuch, Neues liturgisches, zum Gebrauch bei dem Hauptgottesdienst . . . . Nach dem Cantionale f. die evangelisch-luther. Kirchen im Großherzogt. Mecklenburg-Schwerin abgefaßt m. besond. Berücksichtig. der Chordirigenten. Schwerin, Bahn. Lex. 8°. 92 S. Geb. ℳ 2,80.

Henschel, Adf. Konkordanz zum Posener Gesangbuche, enth. 1. Wortkonkordanz üb. zirka 100 der bekanntesten Kirchenlieder, 2. Versregister sämtl. Strophenanfänge, 3. Verzeichnis d. Liederdichter m. Angabe ihrer Lieder. Lissa, Eulitz. 8°. VII, 287 S. Geb. ℳ 4.

Hughes, Henry. Atemkuren, m. 115 Rezepten. Würzburg, Kabitzsch. 21×13 cm. III, 58 S. ℳ 1.

Jewett, Albert Dewey. Idiomatic ear training. A text book for use in class, to awaken pupils to the use of the listening ability, one of the most important fundamental steps in the study of music . . . . New York, A. D. Jewett. gr. 8°. 29 p. plates. $ 1.

Intonationes et toni communes missae. Conformes editioni vaticanae a. ss. d. n. Pio papa X evulgatae, quos ed. P. Wagner. Ed. Schwann Z. Düsseldorf, L. Schwann. kl. 8°. IV, 50 S. Kart. ℳ 0,60.

Johner, Dominique. Nouvelle méthode de plain-chant grégorien. Traduction française, revue et corrigée par l'auteur, publiée par Jos. Benoît. Regensburg, Pustet. 8°. XVI, 275 S. ℳ 1,80.

Johner, Dom. Cantus ecclesiastici s. Abschnitt III unter Sammlung „Kirchenmusik".

Jones, Dora Duty. The technique of speech; a guide to the study of diction according to the principles of resonance. New York, Harper. 8°. 20+331 p. col. pls. fold. tab. $ 1,25.

Kastalsky, A. Praktischer Leitfaden zum ausdrucksvollen Singen der kirchlichen Gesänge behufs verschiedener Harmonisation. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. 50 Kop.

Kemper, J. Das katholische Kirchenlied in der Volksschule. 72 Kirchenlieder . . . für die Volksschule erläut. Hamm, Breer & Thiemann. 8°. XVI, 160 S. ℳ 1,80.

Kerkboek, Roomsch-katholiek, met zang volgens de vaticaansche uitgave, ten gebruike van het aartsbisdom Mechelen en de andere bisdommen van België, inhoudende de mis . . . het kyriale . . . . Mechelen, Dessain. 16°. XII, 740+53 p. Kart. fr. 2.

[Auch in französischer Übersetzung ebenda, zum gleichen Preise erschienen.]

Kirchenordnungen, die evangelischen, des XVI. Jahrh. Hrsg. v. Emil Sehling. III. Bd. Die Mark Brandenburg. — Die Markgrafenthümer Oberlausitz und Nieder-Lausitz. — Schlesien. Leipzig, Reisland. Lex. 8°. XIV, 501 S. ℳ 26.

Krenz, Emil. Dramatic singing and opera in English. London, Morrice music publ. 8°. 1 s.

Krieger, Herm.* Evangel. Agende zum Gebrauche f. Haus-, Schul- u. Anstalts-Andachten. I. Tl. Liturgische Andachten bezw. ausgewählte Schriftstellen f. alle Wochentage des Kirchen- u. Schuljahres m. besond. Berücksicht. der kirchl. Perikopen u. Festtage, sowie einiger vaterländ. Gedenktage u. einiger besond. Schulfeiern. Wehlau ('08), Scheffler. Lex. 8°. VIII, 254 u. Musikanhg. 32 S. ℳ 7,50.

[Musikanhang allein ℳ 1.]

Krzyzanowski. Die vokale Kunst. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. R. 2.

Kyriale seu ordinarium missae quod juxta editionem vaticanam hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias. — Missa pro defunctis. Ed. VI. Regensburg, Pustet. 8°. IV, 96+40 S. ℳ 0,80.

Kyriale sive ordinarium missae. Missa pro defunctis. Toni communes missae. Toni V. gloria patri ad introitum. Modus cantandi alleluia tempore paschali. Te Deum. Veni creator. Pange lingua. Juxta editionem vaticanam .... Ed. Schwann A 1. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. III, 113+VIII S. Geb. ℳ 1.

Laude, (?). Notions de liturgie ou catéchisme sur les cérémonies de l'église. 3e édit. Le Mans, impr. Benderitter. 16°. 64 p. avec grav.

Leipold, Bruno. Der Volksgesangverein, sein Wesen- u. seine Pflege. (Unter besond. Berücksicht. des deutschen Männergesangs in Stadt u. Land.) Berlin, Deutsche Landbuchh. 8°. 48 S. ℳ 0,75.

Liebing, Arno. Gesundheitsgemäßes u. phonetisch richtiges Sprechen. Zur Aufklärg. für Stimmleidende u. Freunde einer rationellen Ausbildg. der Stimme in Sprache u. Gesang. Dresden, Holze & Pahl in Komm. ℳ 1,20.

Liebmann, Alb. Vorlesungen über Sprachstörungen. 8. Heft. Lispeln. Mit deutschen, französ., engl. u. italien. Übungstafeln. Berlin, O. Coblentz. gr. 8°. 75 S. ℳ 1,60.

Lorenz, Edmund S. Practical church music; a discussion of purposes, methods and plans. New York, Chicago, London [etc.] F. H. Revell co. gr. 8°. 423 p. $ 1,50.

Piccolo **manuale** per il canto della s. messa, vespro e benedizione. Torino, libr. Salesiana vescovile. 16°. 164 p. L. 1.

Marage, (?). La respiration chez les chanteurs. Note de M. Marage ... présentée par M. d'Arsonval. Paris, l'auteur, 14, rue Duphot. 4°. 4 p. avec fig.

Marage. Les voyelles laryngiennes. Paris, au siège de la Société philomatique de Paris à la Sorbonne. 8°. 2 p.

Mark, David. Leitfaden zum Gesangsunterricht an Gymnasien, Realschulen u. Pädagogien. 3. unveränd. Aufl. Innsbruck, Rauch. 8°. VIII, 79 S. Geb. ℳ 1.

Mathew, A. H. ed. The old catholic missal and ritual. London, Cope & F. 4°. 6 s.

Meester, A. de. Praktische leer ter uitvoering van den gregoriaanschen zang naar de vaticaansche uitgave. Rousselaere, J. de Meester. kl. 8°. 37 p. fr. 0,60.

Miller, Frank Ebenezer. Observations in vocal art science. London, New York, Priv. print. for members by the University alliance. gr. 8°. 66 p. port., diagrs. $ 1,00.

Mills, Charles Francis Henry. Voice, and vocal exercises; a text book for the student of singing. [Lincoln, Neb., University of Nebraska.] gr. 8°. 54 p. $. 1.

Missale romanum ex decreto ss. concilii Tridentini restitutum S. Pii V..... jussu editum, Clementis VIII., Urbani VIII. et Leonis XIII. auctoritate recognitum. Ed. XIV. Regensburg ('10), Pustet. 16°. CXXVIII, 768+350 S. m. Abbildgn. u. Titelbild. ℳ 4.50.
— [Dasselbe.] Nuovissima edizione. Roma, Desclée. L. 24.

Mocquereau, André. Exercices rythmés de vocalises grégoriennes. Tournai, Desclée et Cie. 8°. 135 p. fr. 1,75.

Möhler, A. u. O. Gauss. Compendium der kathol. Kirchenmusik. Ravensburg, F. Alber. 8°. XV, 588 S. Geb. ℳ 5,50.

Morgan, Anna. The art of speech and deportment. Chicago, A. C. McClurg & Co. 8°. X, 372 p. $ 1,50.

Neumann, A. C. u. R. Tanna. Richtig atmen! Das beste System tägl. Atemgymnastik zur Erlangg. körperl. Vollkraft .... sowie zur Erhaltg. u. Pflege der Stimme. Leipzig, Modern-medizin. Verlag. 8°. 87 S. m. Abbildgn. ℳ 1,80.

Neumann, R. Deutscher Schulgesang. Handbuch f. Ton-Stimmbildg. u. Treffübgn., zum Gebrauch für Lehrer u. Seminaristen. Essen, Baedeker. 8°. XI, 183 S. ℳ 2,40.

Newlands, J. C. Voice production and the phonetics of declamation. London, Hodder & S. 8°. 142 p. 2 s. 6 d.

Oberlander, G. Die Lehre v. den Kirchentonarten u. die Bildungslehre der deutschen Volkslieder nach den Kunstgesetzen der urgermanischen Dichtermusikschule aus vorhomerischer Zeit, geschöpft aus deren Kunstwerken in der Beispielsammlg.: „204 Choräle in den Kirchentonarten f. die evangel. Kirche". Leipzig, Klinner. Lex. 8°. XII, 547 S. ℳ 12.

[Die Beispielsammlung: „204 Choräle etc." erschien ebenda. 24×31,5 cm. VIII, 65 S. ℳ 5.]

Oberländer, Heinr. Übungen zum Erlernen e. dialektfreien Aussprache. 8., neubearb. Aufl. Mit e. Anh.: „Übungen in der richt. Anwendg. der Tonfarben", „Regeln f. den Vortrag". München ('10), Bassermann. 8°. VIII, 221 S. m. Bildnis. Geb. ℳ 3,60.

Officium pro defunctis cum missa et absolutione nec non exsequiarum ordine cum cantu restituto jussu ss. d. n. Pii papae X. Ed. typica. Romae. (Regensburg, Coppenrath.) gr. 8°. 93 S. ℳ 1,20. — [Dasselbe.] Ed. Ratisbonensis juxta vaticanam. Regensburg ('10), Pustet. gr. 8°. 95 S. ℳ 0,60.

Oldenbarnevelt, Jeanne v. Die Atmungskunst des Menschen in Verbindg. m. Ton u. Wort im Dienste der Kunst u. Wissenschaft. Offizielle Vorträge u. Demonstrationen, geh. in ärztl. Kreisen zu Paris ... Haag, Utrecht, Wageningen. 3. erweit. Aufl. Oranienburg, Möller. gr. 8°. 90 u. IV S. m. 2 Titelbildern, 30 Text-Abbildgn., 1 Modell u. 1 Übungs-Taf. ℳ 4. [Desgleichen.] 4. unveränderte Aufl.

Panofka, H. ABC der Gesangskunst, f. den Chorgesang erläut. u. ergänzt v. Albert Bier. Leipzig, Rieter-Biedermann. gr. 8°. ℳ 1,50.

Pattou, Ange Albert. The art of voice production established on a true scientific basis. [Philadelphia?] 8°. 7+30 p. port. 50 c.

Paul Theodor. Systematische Sprech- u. Gesangtonbildg. f. Volksschulen, höhere Schulen .... Kleine Ausg. Breslau, Handel. 8°. ℳ 0,80. [Daraus:] Übungstafeln als Schülerheft. Breslau, ebenda. 8°. ℳ 0,20.

Peltzer, Eduard. Gesang. Handbuch z. wissenschaftl. Fortbildg. der Lehrer u. zur Vorbereitg. auf die 2. Lehrer-, Mittelschul- u. Rektorprüfg. (Die Weiterbildg. des Lehrers im Amte ..... hrsg. v. Jos. Freundgen. Bd. XIV.) Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. XII, 280 S. ℳ 2,50.

Philipp, Ed. Der christl. Chorgesang. Einige Winke über seine Pflege u. Förderg. in unseren Gemeinschaftskreisen. Berlin, Vaterländische Verlags- u. Kunstanstalt. 8°. 16 S. ℳ 0,30.

Piacenza, P. Praelectiones de sacra liturgia: De divino officio. Roma, typ. Forzani e soc. 8°. XI, 460 p. L. 4.

Piel, P. Über den Gesang. Einiges aus der Gesanglehre u. aus der Gesangmethode. Konferenz-Vortrag. 5. Aufl. Düsseldorf, Schwann. 8°. 34 S. ℳ 0,30.

Principes de chant grégorien. Par un prior schol. Paris, Schola cantorum.

Rabich, Ernst. Der evangelische Kirchenmusikstil s. Abschnitt IV unter Magazin, musikalisches.

Reinecke, W.* Die Kunst der idealen Tonbildung. Leitfaden f. Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger, Konservatorien u. Seminare. 2. verm. u. verb. Aufl. Leipzig ('10), Dörffling & Franke. gr. 8°. 120 S. m. 16 Abbildgn. ℳ 3.

Reinhard, W. u. O. Krieschen. Evangel. Schulgesangbuch f. d. Prov. Westpreußen, enth. 100 Choräle u. geistl. Volkslieder m. Melodien, die Liturgie nebst Notenanh., der Katechismus in Verbindg. m. dem amtlich vorgeschriebenen Lernstoff, e. Übersicht üb. den Gang des Kirchenjahres, das Verzeichnis der bibl. Bücher u. sämtl. Perikopen. Danzig, Kafemann. kl. 8°. 159 S. Kart. ℳ 0,50.

Rippich, Gust. Wie erhalte ich meine Stimme gesund? Ratschläge f. alle Berufsredner, vornehmlich f. Offiziere. Berlin, Mittler & Sohn. gr. 8°. VI, 85 S. ℳ 1,75.

Ritter, Fritz. Was muß der zukünftige Opernsänger wissen? Ein Wegweiser f. alle Opern-Studierenden unter spezieller Berücksichtig. der Berliner Studien-Verhältnisse. Straßburg, Bongard. 8°. VII, 62 S. ℳ 1,20.

Rix, F. R. A manual of school music in elementary grades. London, Macmillan. 8°. 4 s. 6 d.

Rodenkirchen, Joh. „Weiterbildung der Choralnotation." Ein Reformvorschlag zur Erleichterung des Choralgesanges. Köln ('08), W. Boisserée in Komm. ℳ 0,50.

Rosati, Enr. Registri ?!: memoria letta al congresso musicale didattico, tenuto in Milano .... in occasione delle feste centenarie del r. conservatorio G. Verdi. Milano ('08), tip. Nazionale, di V. Ramperti. 8°. 22 p.

Ruotolo, Dolindo. Per un nuovo indirizzo nello studio della musica gregoriana: osservazioni e difficoltà sull' opera di G. Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition.* Napoli ('08), tip. Lazzari. 8°. 48 p. L. 2.

Scheier, Max. Die Bedeutung des Röntgenverfahrens für die Physiologie der Sprache und Stimme. Mit 9 Tafeln u. 6 Skizzen im Text. Berlin, L. Schumacher. gr. 8°. 34 S.

Schoppe, Gust. Die Schulgesangfrage auf dem IV. musikpädagog. Kongreß .... Im Auftrage des Vorstandes des musikpädagog. Verbandes E. V. hrsg. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. 100 S. ℳ 1,60.

Schott, Anselm. Das Meßbuch der heiligen Kirche (Missale Romanum) latein. u. deutsch mit liturg. Erklärgn. Für die Laien bearb. 12. Aufl. Freiburg, Herder. Geb. ℳ 3,30.

Schuberth, J. Gesangunterricht an den Volksschulen. Im Anschlusse an das neuerschienene Volksschulliederbuch „Singt" bearb. Nürnberg, C. Koch. 8°. 20 S. ℳ 0,25.
Von dem Volksschulliederbuche „Singt" erschien ebenda Tl. I. ℳ 0,15.

Seydel, Mart.* Grundfragen der Stimmkunde. Für Sänger u. Sprecher dargestellt. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. 69 S. m. Titelbild. ℳ 1.

Siebs, Thdr.* Deutsche Bühnenaussprache. Nach den Beratgn. zur ausgleich. Regelg. der deutschen Bühnenaussprache .... Auf Veranlassg. des deutschen Bühnenvereins u. der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger bearb. 8. u. 9. Aufl., gänzlich umgearb., den Gesang berücksichtigend u. m. kurzem Aussprachewörterbuch versehen. Köln ('10), A. Ahn. gr. 8°. 232 S. ℳ 5.

Söhnelandt, Halfdan. Atmen, aber m. Verstand! Lungen-Übgn. .... Berlin, Priber & Lammers. gr. 8°. 50 S. m. 10 Abbildgn. u. 2 Zeichngn. ℳ 1,20.

Tabella intonationum in missa solemni ex editione typica missalis romani excerpta et ad celebrantium commoditatem disposita. Regensburg, Pustet. 30,5×44 cm. 1. Bl. ℳ 0,30.

Tabula intonationum. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. 4 S. auf Karton, m. Leinwand überzogen. ℳ 1.

Taylor, David C. The psychology of singing: a rational method of voice-culture based on a scientific analysis of all systems, ancient and modern. London, Macmillan. 8°. XIX, 373 p. 6 s. 6 d.

Tetrazzini, Luisa and **Enrico Caruso.** The art of singing. New York, The Metropolitan co. gr. 8°. 71 p. 2 ports.

Vandeur, Eugène. La sainte messe. Notes sur la liturgie. 3me édit. Abbaye de Maredsous. kl. 8°. IV, 192 p. fr. 0,75.

Veldkamp, J. en **K. de Boer.** Eenheid in den volkszang uitg. in Cijferschrift und in Notenschrift. Groningen, Noordhoff. gr. 8°. Je 64 S. f. 0,25.

Vogel, Moritz. Der Gesangunterricht in der Volksschule m. besond. Berücksicht. der Unter- u. Mittelstufe. Ein Beitrag zur Pflege des Gesanges, wie zur Hebg. der musikal. Bildg. im allgemeinen. Nach zum Tl. neuen, wesentlich auf „Anschauung" gegründeten Gesichtspunkten dargestellt in 7 Einzelabschnitten u. e. vollständ. Lehrplane ausführlich behandelt. Leipzig, Gebr. Hug & Co. 8°. VI, 110 S. ℳ 2.

Wagner, Peter. Elemente des gregorian. Gesanges s. Abschnitt IV unter Sammlung „Kirchenmusik".

Wambold, Ludw. Sängerbrevier. Winke f. Dirigenten u. Chorsänger. Mit e. Anh.: Partituren beliebter Männerchöre. Leipzig, Robolsky. Lex. 8°. 12+32 S. ℳ 0,50.

Weinmann, Karl. Gradualbuch. Auszug aus der Editio Vaticana m. Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzg. der Texte u. Rubriken. Regensburg, Pustet, 8°. IV, 396, 128, 134+4 S. ℳ 3.

White, Ernest G. Science and singing. A consideration of the capabilities of the vocal cords and their work in the art of tone production. London, The Vincent music co., Boston, T. J. Donlan. gr. 8°. 72 p. illus. $ 1,25.

Winkelmann, A. P. Atmen, aber Wie — u. Warum? Ein Weckruf zur Lungengymnastik f. Jedermann. Berlin, Priber & Lammers. gr. 8°. 53 S. m. Abbildgn. ℳ 1,20.

Wolf, K. Die Pflege des Gesanges und der Musik an der Mittelschule. Progr. Prag ('08). 8°. 17 S.

Zahn, Johs. Handbüchlein f. evangelische Kantoren u. Organisten. 4. Aufl. Güterloh, Bertelsmann. 8°. 166 S. m. 20 Abbildgn. u. e. Notenbeilage, ℳ 2.

Zehnter, Louis. Anleitung zum Singen nach Noten ohne Benützg. e. Instrumentes u. ohne Vorsingen auf Grund der Charakteristik der Intervalle v. H. Grieder. Für Volksschulen u. zum Selbststudium.... verf. Basel ('08), Helbing & Lichtenhahn. gr. 8°. 55 S. m. 1 Bildn. ℳ 1,40.

Zureich, Frz. Theoretisch-praktische Chorgesang-Schule f. Männerstimmen m. besond. Berücksicht. der Stimmbildung. Für Lehrer-Seminare u. Oberklassen der Mittelschulen. 2. neu bearb. Aufl. Karlsruhe, J. Lang. Lex. 8°. VI, 220 S. ℳ 4,60.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Aarvig, C. A. Om Kunsten at spille Violin. [Die Kunst, die Violine zu spielen. Dänischer Text.] Kopenhagen, W. Hansen. 8°. 107 p.

Adler, Ed. Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente.... nebst Literaturnachweis und Verzeichnis der Geigenbauer u. Reparateure. 2. Aufl. Leipzig, ('10), C. Merseburger. 8°. 60 S. ℳ 0,45.

Apollonio, Ferd. Delle campane di s. Marco: memoria storica. Venezia, tip. C. Ferrara. 8°. 52 p.

Bagatella, Antonio. Regeln zur Verfertigung v. Violinen, Violen, Violoncellen u. Violonen. Denkschrift, überreicht der Akademie der Wissenschaften u. Künste zu Padua zur Bewerbg. um den im J. 1782 f. die Künste ausgesetzten Preis u. v. der Akademie gekrönt. Aus dem Ital. 3. unveränd. Aufl. Berlin, Wunder. 8°. 30 S. m. 2 Taf. ℳ 1,50.

Berlioz, Hect. Die moderne Instrumentation u. Orchestration, enth. e. genaue Angabe des Umfangs, des Mechanismus, des Klang- u. Ausdruckcharakters der verschiedenen Instrumente, nebst e. großen Anzahl v. Beispielen aus den Partituren d. größten Meister..... und einigen noch ungedr. Werken des Verfassers. Berlin, A. Kunz. 33,5×27,5 cm. 267 S. Geb. ℳ 10. — [Dasselbe.] Anhang, enth. a) Der Orchesterdirigent. b) Die neuen Instrumente. Ebenda. 34×28 cm. 20 S. ℳ 1.

Boehm, Theobald. The flute and flute-playing in acoustical, technical, and artistic aspects, ... tr. and annotated by Dayton C. Miller ... Cleveland, O. ('08), D. C. Miller. 8°. IX, 100 p. illus. 2 pl. 3 ports. $ 1,50.

Breithaupt, Rud. M. Natural piano-technic vol. II. School of weight-touch..... Preliminary to intermediate grade. With numerous photographic illustr., drawings and musical examples. English translation by John Bernhoff. Leipzig, Kahnt Nachf. 26,5×29,5 cm. 100 S. Kart. ℳ 5.

[Vol. I noch nicht erschienen.]

Buck, Percy C. The organ. London, Stainer & Bell. 4°. 108 p. 5 s.

Ciuffi, G. Metodo per mandolino napoletano a quattro corde doppie. Milano, Sonzogno, 16°. 63 p. 20 c.

[Biblioteca del popolo, n° 471.]

Conus, Georges. Aufgabenbuch der Instrumentationslehre. Teil 2. 3. Ins Deutsche übertr. v. Oskar von Riesemann. Moskau, Jurgenson. 8°. Je ℳ 3,30.

Czerny, Carlo. Lettere sull' insegnamento del pianoforte. Roma, Casa editrice artistica.

Dellacella, Francesco. Was ist eine italienische Geige wert? Freiburg i. Br., G. Ragoczy. 8°. 25 S. ℳ 1,50.

Ehrenhofer, Walth. Edm. Taschenbuch des Orgelbau-Revisors. Mit böhm. u. ungar. Terminologie sowie m. e. Anh., enth. die in der Orgelbaukunst am häufigsten gebrauchten Formeln u. Tabellen. Unter besond. Berücksicht. der in der österreichisch-ungar. Monarchie obwalt. Verhältnisse verf. u. hrsg. Graz, Styria. 8°. V, 324 S. Geb. ℳ 2,80.

Engel, Carl. Musical instruments. London, Wyman. 8°. 2 s. 3 d.

Engl, Joh. Ev. Das Glockenspiel in Salzburg. 2. Aufl. Salzburg, Höllrigl. 8°. 23 S. ℳ 0,25.

Engl, J. E. Das Hornwerk auf Hohensalzburg, dessen Geschichte u. Musikstücke. 2. Aufl. Salzburg, ebenda. 8°. 26 S. u. 8 S. Musikbeilage. ℳ 0,75.

Eschmann, J. C. Wegweiser durch die Klavierliteratur. Hersg. v. Adolf Ruthardt. 7. Aufl. Leipzig ('10), Hug & Co. 8°. XVIII, 376 S. ℳ 2,50.

Foote, Arthur. Some practical things in piano playing. Leipzig, A. P. Schmidt. 8°. ℳ 1,50.

Forino, L. Sull' insegnamento del violoncello; sulla liuteria italiana: due relazioni lette .... al congresso musicale .... a Milano nel dicembre 1908. Roma, tip. F. Centenari e C. 8°. 30 p. L. 1.
[Edizione del giornale *Musica*.]

Grabill, Ethelbert Warren. The mechanics of piano technic: a primer of the movements and forces used in piano playing, with precise analysis in the method of modern physical science. Chicago [A. W. Hunt]. 8°. VII, 92 p. il. $ 1,25.

Gross, Betty. Theoret. u. praktische Anleitg. für d. Klavierunterricht. 2 Hefte. Charlottenburg, Georg Plothow.

Grosscurth, Lina. Technische Studienerfahrungen. Cassel, Kramer-Bangert. 8°. ℳ 3.

Grossmann, Max. Kritische Übersicht üb. Neuerungen u. Streitfragen im Geigenbau i. J. 1908. [Teilweiser Sonderabdr. aus der „Deutschen Instrumentenbau-Ztg."] Berlin, E. Euting. gr. 8°. 40 S. ℳ 0,60.

Guiraud, Ernest. Traité pratique d'instrumentation. Paris, Durand et fils. 8°. XI, 210 p. fr. 6.

Hansing, Siegfried. Das Pianoforte in seinen akustischen Anlagen. 2. verb. Auflage. Leipzig, P. de Wit in Komm. Lex. 8°. 244 S. Geb. ℳ 12.

Herrmann, E. Über die Klangfarbe einiger Orchesterinstrumente u. ihre Analyse. Diss. Königsberg 1908. 8°. 105 S. m. 10 Fig. u. Tab.

Hildebrandt, M. Die Technik des Bogens. Brüssel, Schott frères, Leipzig, Junne. ℳ 4.

Hinton, J. W. Story of the electric organ s. Abschnitt III.

Hofmann, Josef. Piano playing. A little book of simple suggestions. Ill. London, Hodder & Stoughton. 8°. XIV, 69 p. 2 s.

Hofmann, Josef. Piano questions answered; a little book of direct answers to 250 questions asked by piano students. New York, Doubleday, Page & co. 8°. XVIII, 183 p. 75 c.

Hofmann, Rich. Praktische Instrumentationslehre. II. Tl. Die Holzblasinstrumente. 3. verm. u. verb. Aufl. Leipzig, Dörffling & Franke. 32×24,5 cm. VIII, 90 S. m. 1 Taf. ℳ 5.

Huchard, Rob. Clochettes et bourdons. Paris, Perrin et Cie. 16°. 351 p.

Johns, Clayton. The essentials of pianoforte playing; a practical system of mind and finger training. Boston, O. Ditson co. gr. 8°. IX, 84 p. illus. $ 1,50.

Koeckert, G. Rationelle Violintechnik. Aus dem Franz. übers. vom Verf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. VI, 82 S. m. 27 Fig. ℳ 1,60.

Kothe und **Forchhammer.** Führer durch die Orgel-Literatur. Vollständig neubearb. u. bedeutend erweitert v. Otto Burkert. Leipzig, F. E. C. Leuckart. kl. 8°. VIII, 338 S. Geb. ℳ 3.

Kron, Louis. Das Wissenswerteste f. den Violinunterricht. Halle, Hallescher Verlag f. Literatur u. Musik. kl. 8°. 19 S. Geb. ℳ 0,90.

Kufferath, Maurice. L'art de diriger s. Abschnitt IV.

Kuhlo, Johs. Posaunen-Fragen, beantwortet. 3., verb. u. verm. Aufl. des „Anh. A zum Posaunenbuche. Einrichtg. u. Einübg. v. Posaunenchören u. Stoff f. Familienabende". Bethel b/Bielefeld, Buchh. der Anstalt Bethel. 8°. XVIII, 144 S. m. 2 Abbildgn. Kart. ℳ 1.

Laaser, C. A. Gedrängte theoretisch-praktische Instrumentations-Tabelle f. Streich-Orchester. Nach d. besten Quellen bearb. 3. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. 39,5×56,5 cm. 1 Bl. ℳ 0,45.

Lahee, Henry C. The organ and its masters s. Abschnitt IV.

Little, Fred W. The Little system of playing the piano by ear (F. W. Little, sole-owner). Pittsburg, Standard printing co. 15×31 cm. [12] p. illus. $ 3.

Locher, Carl. Orgelstämmarna och deras klangfärger. Bemyndigad översättning av C. F. Hennerberg. Stockholm. P. A. Norstedt & Söner. 8°. VIII+120 S. Kr. 2,50.
[Übersetzung von C. Lochers: Erklärung der Orgelregister &c.]

Manhire, W. Model answers to questions on touch. London, Larway. 12°. 6 d.

Marage, (?). Instruments de musique de l'époque précolombienne. Tours, impr. Deslis frères. 4°. 3 p. avec musique.

Marage, (?). Utilité de la méthode graphique dans l'étude des instruments de musique anciens. Paris, au siège de la Société philomatique de Paris à la Sorbonne. 8°. 4 p. avec fig.

Marchant, Arthur William. Phrasing, as applied to pianoforte playing. Boston, O. Ditson co.; New York, C. H. Ditson & co. 8°. 40 p. 40 c.

Mason, Daniel Gregory. The orchestral instruments and what they do: a primer for concert-goers. New York, Baker & Taylor Co. 8°. 104 p. pls. $ 1,25.

Matthay, Tob. Examination studies in the muscular discriminations required for touch, agility and expression in pianoforte playing. Ill. London, Bosworth & Co. XII, 142 p. 6 s.

Mayerhoff, Frz. Instrumentenlehre. I. Text. II. Notenbeispiele. [Sammlg. Göschen. 437. 438.] Leipzig, Göschen. kl. 8°. 108 u. 60 S. Geb. Je ℳ 0,80.

Miller, George Laing. The recent revolution in organ building: being an account of modern developments. New York, The Charles Francis Press. 112 p. 25 cts.

Niederheitmann, Frdr.* Cremona. Eine Charakteristik der italien. Geigenbauer u. ihrer Instrumente. 4. verm. u. auf Grund neuester Forschgn. verb. Aufl. v. Emil Vogel. Mit Bildern v. C. Tieffenbrucker alias G. Duiffopruggar, Antonio Stradivari, Mustergeigen u. 36 Geigenzettel-Nachbildgn. Leipzig, C. Merseburger. gr. 8°. XXXII, 158 S. ℳ 4.

Petzold, Max. Aufgaben-Buch f. den Klavier- u. Violin-Unterricht. Halberstadt ('08), Schimmelburg. kl. 8°. 62 S. m. 1 Notenbeil. ℳ 0,30.

Privaloff, N. J. Die russischen Volksinstrumente. Die Blas-Instrumente. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verl. der Kais. russ. archaeolog. Gesellschaft. 8°. 149 S. m. 156 Illustr. R. 1.

Riemann, Hugo. Instruction pour l'étude des exercices techniques. Appendice aux exercices techniques par Ed. Mertke. Leipzig, Steingräber. gr. 8°. ℳ 1,50.

Robinson, F. E. Among the bells. London, Simpkin. 8°. 638 p. 10 s. 6 d.

Sass, Aug. Leop. The secret of acquiring in a short time a beautiful, clear and penetrating tone and an infallible rhythmical staccato, through a direct development of the necessary muscles. Leipzig, Bosworth. 8°. ℳ 0,60.

Schroeder, Carl. Katechismus des Violoncellspiels. 2. umgeänd. Aufl. [Max Hesse's illustr. Katechismen. No. 13.] Leipzig, Hesse. 8°. 119 S. m. Abbildgn. ℳ 1,50.

Smeltzer, Jeannie Ringland. Outlines and grades for the use of piano teachers. Chicago, Press of Libby & Sherwood printing co. gr. 8°. 7+219 p. $ 2,50.

Statham, H. Heathcote. The organ and its position in musical art. London, Chapman & Hall. 8°. XVI, 245 p. 7 s. 6 d.

Steinhausen, F. A. Physiologische Fehler in der Technik des Klavierspiels. [Russ. Text.] St. Petersburg. R. 1,25.

Strauss, Rich. Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz. Commentaires et adjonctions, coordonnés et traduits par Ernest Closson. Leipzig, C. F. Peters. 8°. 92 S. ℳ 2,40.

Tetzel, Eug.* Das Problem der modernen Klaviertechnik, verf. unter Beratg. v. Xaver Scharwenka. — [Nebst:] Elementarstudien der Gewichtstechnik u. Rollung beim Klavierspiel. Praktische Ergänzg. zu desselben Verf. Werk „Das Problem der modernen Klaviertechnik". Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XIV, 99 S. u. 31,5×23,5 cm. 9 S. ℳ 4.
[Elementarstudien allein ℳ 1.]

Trave, N. Théorie de la mécanographie musicale avec la machine „Apollographe". Marseille, impr. A. Girette. gr. 8°. 24 p. avec grav. et tableaux.

A technical **treatise** on piano player mechanism, together with some detailed description of various types of exterior and interior players. New York, Edw. Lyman Bill. 8°. 165 p. illus.

Wilkinson, C. W. Well-known piano solos. How to play them &. London, Reeves. 8°. 1 s.

Winn, Edith Lynwood. The child violinist. New York ('08), C. Fischer. gr. 8°. 107 p. illus., ports.

Wolf, Helene. Wie studiert man am Klavier? Betrachtgn. u. Ratschläge. Magdeburg, Heinrichshofen's Verl. gr. 8°. 22 S. ℳ 0,60.

Zampa, Giov. Violini antichi: storia e tecnica della liuteria. Lavoro compilato sulle migliori e più recenti opere straniere ed italiane (Hill, Haweis, Hart, Lütgendorff, Wasielewsky ecc.). Sassuolo, tip. ed. P. Paoli. 8°. V, 246 p. L. 5.

IX.

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Tonpsychologie. Autorenrechte.

Actes de la conférence de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, réunie à Berlin du 14. X. au 14. XI. 1908. Berne (Leipzig, G. Hedeler). 32×23 cm. 335 p. ℳ 8.

Adenis-Colombeau, G. Du contrat de représentation théâtrale (thèse). Paris, A. Rousseau. 8°. VIII, 238 p.

Andolfi, Otello. Le difficoltà della organizzazione orchestrale. Roma, giornale *Musica*. 8°. 29 p. 50 c.

Au, Pet. v. der. Vorschläge u. Leitsätze zur prakt. Gestaltung u. Hebung unserer deutschen Sänger-Wettstreite ... Frankfurt a/M., Verlag Frankfurter Sängerzeitg. 8°. 26 S. m. Bildnis ℳ 0,30.

Auerbach, Alfr. Mimik. Übungsmaterial f. Schauspiel- u. Opern-Schüler. Berlin-Westend, Reiss. 8°. 124 S. ℳ 1,50.

Bearne, David. L'organiste de Laumant, et autres nouvelles. Traduit de l'anglais par P.-J. Sécher. Lille-Paris, Desclée, de Brouwer et Cie. 16°. 127 p.

Bergmans, Paul. De l'intérêt qu'il y aurait à dresser un inventaire général des instruments de musique anciens disséminés dans les musées et collections privées en Belgique. Gand, C. Vyt.

Boldi, Fr. Per la scuola di musica comunale: conferenza-programma. Castiglione del Lago, tip. del Trasimeno. 8°. 11 p.

Bräutigam, Ludw. Aus Heimat u. Wahlland. Bilder u. Studien. 2. Bd. Worpswede-Bremen. — Soziales — Pädagogisches — Musikalisches. [Deutsche Bücherei. Hrsg. v. A. Reimann. Bd. 104. 105.] Berlin ('08), Verlag deutsche Bücherei. kl. 8°. 245 S. ℳ 0,60.

Bruchhausen, Wilh. Die Bremer Stadtmusikanten. Urkomische Gerichtssitzung. [Allotria-Bühne. Bd. 2.] Bonn, Heidelmann. 8°. 26 S. m. Musik ℳ 0,80.

Clay, Felix. Origin of the sense of beauty. London, Smith Elder. kl. 8°. 302 p. 5 s.

Cooper, Margaret. Myself and my piano. London, Ouseley. 8°. 86 p. 1 s.

Cumberland, Gerald. Imaginary interviews with great composers. London, Reeves. 8°. 240 p. 6 s.

Debay, Victor. L'amie suprême. Nouvelle édit. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.
[cf. Le guide musical, '09, 639.]

Debay, Victor. L'étoile, roman, nouvelle éd. Paris, ebenda. 8°. fr. 3,50.
[cf. Le guide musical, 1910, 59.]

Dubitzky, Frz. Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister s. Abschnitt IV unter **Magazin, musikal.**

Duncan, Isadora. The dance. Authorized ed. [New York, The Forest press.] gr. 8°. 28 p. 50 c.

Eichborn, Herm. Militarismus und Musik. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 122 S. ℳ 2.

Faggi, A. Schelling e la filosofia dell' arte. Modena, Formiggini. 8°. 32 p. L. 1,50.

Farr, Florence s. The music of speech.

Feininger, Karl. An experiential psychology of music. New York city, A. Gemünder & sons. 8°. 324 p. illus., facsim, port. $ 2,00.

Feise, Ernst. Der Knittelvers des jungen Goethe. Eine metr. u. melod. Untersuchung. Leipzig, Röder & Schunke. gr. 8°. 88 S. m. 2 Tab. ℳ 1,80.

Fenkart, F. Die Pflege der Tonkunst. Programm. Feldkirch ('08). 8°. 14 S.

Fischer, K. Das Rätsel der Musik. München, M. Steinebach in Komm.

Foley, Charles. Un concert chèz les fous. Paris, Ollendorff. 8°. 328 p.

Fondi, Enr. Motivi di letteratura musicale (Vita di Benedetto Marcello; versi liberi: l'elemento musicale nella poesia). Veroli, tip. Reali. 8°. 56 p.

Glabbatz, H. Der Organist einst u. jetzt. Ein Beitrag z. Beleuchtg. der dienstl., rechtl. u. sozialen Stellg. der evangel. Kirchenmusiker, insbesondere der Prov. Hannover, auf Grund der Kirchen- u. Konsistorialgesetze alter u. neuerer Zeit, sowie der einschläg. Literatur zusammengestellt. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8°. II, 46 S. ℳ 0,75.

Glöckner, Ernst. Studien zur romantischen Psychologie der Musik s. Abschnitt V unter Hoffmann, E. T. A.

Goodrich, Alfred John. Music as a language, or, The meaning of musical sounds. Illustrated with characteristic examples from the works of Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven ... [2d and rev. ed.] New York, G. Schirmer. 8°. 3+106 p. $ 1.

Graves, C. L. Musical monstrosities. Illustr. London, Pitman & Sons. 8°. XII, 217 p. 1 s.

Honigberger, R. Religion u. Kunst. Vortrag. [Aus: „Kirchliche Blätter".] Hermannstadt ('08), Krafft. 8°. 32 S. ℳ 0,35.

Huth, Frdr. Das Recht des Autors. Erläutert an Beispielen aus d. Rechtspraxis. Mit e. Anhg., enth. das Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur u. der Tonkunst u. üb. das Verlagsrecht ..... Charlottenburg, Verlag „Geist. Eigentum". 8°. V, 315 S. ℳ 3.

Keeling, E. d'Esterre. Music of the poets. Musicians' birthday-book. London, W. Scott. 8°. 370 p. 6 s.

Klauser, Julius. The nature of music; original harmony in one voice. Cambridge [Mass.] Printed at the Riverside press. gr. 8°. IX, 319 p. port. $ 2,50.

Klein, Charles. The music master. Novelised from the play as produced by David Belasco. London, Hodder & S. 8°. 348 p. 6 s.

Klob, Karl Maria. Kritische Gänge. 2 Bde. Ulm, Kerler. gr. 8°. ℳ 6,20.
[1. Musik u. Oper VIII, 203 S. — 2. Literatur u. Theater. VII, 245 S.]

Kratzsch, Max.* Der Kampf des Münchener Tonkünstler-Orchesters u. seine Bedeutg. f. die deutschen Musiker. München, Birk & Co. 8°. 63 S. ℳ 0,60.

Krehl, Steph. Kompositionsunterricht u. moderne Musik s. Abschnitt IV unter Magazin, musikal.

Kuhn, Franz.* Der Gegenstand des Melodieschutzes nach § 13 Abs. II [des] Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901. Dissertation. Leipzig, Druck v. Brandstetter. 8°. 52 S.

Lalo, Charles. Les sentiments esthétiques. Paris ('10), Alcan. 8°. 284 p. fr. 5.
[Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

Lamping, Willy. Mußestunden e. Musikanten. Leipzig-Gohlis ('08), Volger. 8°. 98 S. ℳ 1,50.

Lattes, Giulio. Musicisti e librettisti (art. 5—6 della legge ital. sui diritti di autore): tesi di laurea. Torino, tip. Collegio degli Artigianelli. 8°. 67 p.
[Con la bibliografia del soggetto.]

Law op copyright. Report. London, Wyman. 5 d.

Linnarz, Rob. Über musikalische Fortbildung des jungen Lehrers. (Zur Fortbildg. des Lehrers. Anreggn. u. Winke. Hrsg. v. A. Pottag. 16. Heft.) Berlin, Gerdes & Hödel. Lex. 8°.
[Dasselbe Heft enthält noch eine Abhandlg.: Über die Ausbildg. u. Besoldg. der Zeichenlehrer. Zusammen 40 S. ℳ 1.]

Mauclair, Camille.* La religion de la musique. 1. 2. éd. Paris, Fischbacher. 16°. IX, 284 p. Je fr. 3,50.

McArthur, Alexander. The Leveller. A musical romance. London, Stanley Paul & Co. 287 p. 6 s.

Meignien, G. et **E. Fouquet.** Le théâtre et ses lois, auteurs, directeurs, artistes, spectateurs. Paris, librairie théâtrale.

Mitjana, Rafael. En bibliografisk visit i Uppsala universitets biblioteks musikavdelning. Stockholm ('08). gr. 8°.

Mitjana, R. Para música vamos! .... Estudios sobra el arte musical contemporaneo en España. Valencia. 8°.

Mollenhauer, N. Über musikal. Bildung. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. 16°. 199 S. R. 1.

Monaldi, Gino. Le prime rappresentazioni celebri: Bellini, Bizet, Boito, Cherubini, Donizetti, Gounod, Mascagni, Mercadante, Meyerbeer, Mozart, Pacini, Paisiello, Ponchielli, Rossini, Spontini, Verdi, Wagner, ecc. Milano ('10), fratelli Treves. 16°. 372 p. L. 5.

Mosel, J. F.* Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes. (Wien 1813.) Mit einer Einleitung u. Erläuterungen neu herausgegeben von Eugen Schmitz. München, Dr. H. Lewy. 8°. 75 S. ℳ 1,80.

The **music** of speech. The words of some poets, thinkers etc. With fragments of verse set to its own melody by F. Farr. London, Mathews. 4°. 2 s. 6 d.

Nietzsche, Friedrich. The birth of tragedy; or Hellenism and Pessimism. London, Foulis. 8°. 226 p. 6 d.

Nin, J.-Joachim. Pour l'art. Bruxelles, Schott frères. kl. 8°. 64 p. fr. 1,50.

Noguera, Antonio. Ensayos de critica musical. Palma, J. Tous. 8°. 360 p. 5 pes.

Pfeiffer, Max. Theaterelend. Ein Weckruf. Bamberg, Verlag d. Bamberger Neuesten Nachrichten. (Nur direkt.) 8°. 40 S. ℳ 0,80.

Little **plays** and exercises; a collection of bright and charming pieces including drills and music for younger children, by various authors .... Dansville, N. Y., F. A. Owen publishing company. 8°. [197] p. 35 c.

Poinsard, Léon. La propriété artistique et littéraire. Répertoire alphabétique rédigé d'après la législation, les traités, les usages et la jurisprudence des divers pays. Paris ('10), Pichon et Durand-Auzias. 8°. XV, 325 p. fr. 9.

Polko, Elise. Musical sketches; tr. from the 15th German ed. New York, Sturgis & Walton co. 8°. IX, 345 p. ports. $ 1,25.

Prendergast, John. Great operas told for children; tales from the great operas, retold; with 12 illus. in colour. New York, F. A. Stokes co. gr. 8°. 191 p. 12 col. pl. $ 1,50.

Reinhard, E. Zur Wertung der rhythmisch-melodischen Faktoren in der neuhochdeutschen Lyrik. Diss. Leipzig 1908. 8°. 65 S.

Rensis, R. de. Anime musicali. (Introduzione, Poeti musici: G. d'Annunzio, N. Lenau, G. Sand, E. Nencioni, Tarchetti.) Roma ('10), Edizione „Musica". 16°. 78 p. L. 1.

Richard, Aug. Ueber musikalische Kultur. Vortrag. Altenburg ('08), O. Bonde. 8°. 23 S. ℳ 0,30.

Richardson, H. H. Maurice Guest. New York, Duffield & Co. 8°. 562 p. $ 1,50. [Eine musikalische Novelle, die in Leipzig spielt.]

Riezler, Erwin. Deutsches Urheber- u. Erfinderrecht. Eine systemat. Darstellg. 1. Abtlg. Allgemeiner Tl. Besonderer Tl.: Urheberrecht an Schriftwerken u. Tonwerken; Urheberrecht an Kunstwerken u. Photographien; Geschmacksmusterrecht. München, Schweitzer. gr. 8°. XII, 494 S. ℳ 10.

Rogge, (?). Kunst, Künstler, Christentum. Hamburg, Agentur des rauhen Hauses. 8°. 45 S. ℳ 0,60.

Ruotolo, D. Per un nuovo indirizzo nello studio della musica gregoriana s. Abschnitt VII.

Saavedra, Dario. Musikalische Kultur. Populäre Abhandlgn. üb. Musik u. ihre erzieher. Bedeutg. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 8°. 155 S. ℳ 2.

Eine **Sängerlaufbahn.** Auch ein Beitrag zum Gesangsstudium. Zu Nutz u. Frommen aller Sänger u. derjenigen, die es werden wollen. Von Veritas. Karlsruhe, H. Kuntz. 8°. 32 S. ℳ 1.

Schaumberger, H. Der Dorfkrieg. Eine Bergheimer Musikantengeschichte. (Unsere Erzähler.) Bd. 17.) Münster, Aschendorff. kl. 8°. 112 S. ℳ 0,20.

Schefold. Enquête über die Besoldungsverhältnisse der kathol. Organisten, Chorregenten und Sänger im Kanton St. Gallen. Veranstaltet im Auftrage des Bezirks-Cäcilienverbandes von Rorschach. Rorschach, Cavelti-Hubatka. 8°. 23 S. 9 Rappen.

Schenk, O. P. Über das musikalische Autorenrecht. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 12°. 79 S. 50 Kop.

Schio, Uperto, da. Gli arcani del classicismo, overo dell' elemento musicale in letteratura. Macerata ('08), Unione tipografica. 8°. 80 p. L. 1,30.

Scholz, Herm. Die Beziehgn. des Männerchorgesangs zur sozialen Frage. (S. A. aus No. 21 der Deutschen Sängerzeitg. „Die Tonkunst".) Berlin, Janetzke.
[Angezeigt in: Die Musik. VIII, Heft 24.]

Schropp, Hans. Deutsche Musik — deutsche Rasse. [Aus Literatur u. Kunst. Heft 1.] Leipzig, Verlag deutsche Zukunft. 8°. 20 S. ℳ 0,60.

Schwietering, J. Singen und Sagen. Diss. Göttingen 1908. 8°. 56 S.

Shute, Henry Augustus. The country band. Boston, R. G. Badger. 8°. 5+147 p. illus.

Siebeck, Herm. Grundfragen zur Psychologie u. Aesthetik der Tonkunst. Tübingen, J. C. B. Mohr. 8°. VII, 103 S. ℳ 2.

Spark, W. Musical memories. New edit. London, Reeves. 8°. 6 s.

Ssenigoff, Sergei. Ueber den Einfluß der Musik und des Gesanges. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. 12°. 15 S.

Steiger, Ernst. Urheberrecht und Nachdruck in Nordamerika. New York, E. Steiger & Co.

Steinitzer, Max. Musikalische Strafpredigten. 2., stark verm. Aufl. München, Süddeutsche Monatshefte.
[cf. Signale '09, S. 381.]

Stempel, Fritz. Die soziale Lage der Orchestermusiker. Ueber das Lehrlingswesen. Militärkonkurrenz. 3 Vorträge. Berlin, Allgem. Deutscher Musiker-Verband, 131 Chausseestr. ℳ 0,60.

Stern, Rich. Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen s. Abschnitt II.

Strantz, Ferd. v. Ernste u. heitere Theater-Erzählgn. Berlin, Spiro. kl. 8°. 85 S. Geb. ℳ 1,50.

Talewski, L. L'Alto, monologue en vers, pour sociétés musicales. Paris, Billaudot. 16°. 8 p. fr. 1.

Tarifheft für 1910. Inhalt: Kurorchestertarif. Schweizer Tarif. Russischer Tarif. Musikfest-Tarif. Diverse. Hrsg. v. Präsidium des allg. deutsch. Musiker-Verbandes. Berlin, Chausseestr. 131. ℳ 0,15.

Titschinsky, L. A. Wie lassen sich die Kunstleistungen in Oper u. Drama heben? [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag, 12°. 48 S. R. 1.

Torrefranca, F.* La vita musicale dello spirito. La musica — le arti — il drama. Torino ('10), fratelli Bocca. 8°. XXVII, 421 p. L. 6.
[Piccola biblioteca di scienze moderne, n° 182.]

Übereinkunft, revidierte Berner, zum Schutze v. Werken der Literatur und Kunst. (In französ. u. deutsch. Sprache.) Berlin, C. Heymann in Komm. 31,5×23 cm. 75 S. ℳ 1.

Ude, H. Der S. V.-Student. Handbuch für den Sondershäuser Verband deutscher Gesangvereine. Hannover, Wendebourg in Komm.

Udine, Jean d'. La belle musique. Entretiens pour les enfants. Paris ('08), Devambez. gr. 8°. 83 p.

Udine, Jean d'. L'art et le geste. Paris, Alcan.

Upton, George P. Woman in music. London, Stanley Paul & Co. 8°. 222 p. 3 s. 6 d.

Vallardi, Pompeo. L'articolo primo della legge su i diritti d'autore. Questioni relative alla proposta riforma. Tesi di laurea. Pavia. (Milano, Stabilim. A. Vallardi.) Lex. 8°. 40 p. (due colonne.)

Verdeyen, René. Koerzaal en muziek te Oostende. Oostende, drukkerij Dhont en Cie. 4°. 6 p.
[Uit Nieuw leven, Juli 1909.]

Vinardi, Alfr. Nel regno della musica: studi di storia, estetica e psicologia. Torino, L. Chenna. 8°. 147 p. L. 3.

Voigt, A. Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Prakt. Anleitg. zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesange. 5., verm. u. verb. Aufl. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 326 S. ℳ 3.

Volkelt, Johannes.* System der Ästhetik. 2. Bd. München ('10), Beck. Lex. 8°. XXII, 569 S. Geb. ℳ 12.

Volkmann, Ludwig.* Zur Neugestaltung des Urheberschutzes gegenüber mechanischen Musikinstrumenten. Eine Denkschrift de lege ferenda. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 20 S. gratis.

Waldstein, Max. Ein alter Tenorist. Humorist. Theaterroman aus dem Pariser Leben. 2. unveränd. [Titel-] Aufl. Dresden, B. Richter ['07] ('09). 8°. VIII, 318 S. ℳ 3.

Weweler, Aug. Ave musica! Das Wesen der Tonkunst u. die modernen Bestrebgn. Ein musikal. Feldzug. (Allgemeine Büchersammlg. der freien Vereinigg. v. Schriftstellern, Literatur- und Kunstfreunden. (2. Folge.) Hrsg. v. Gust. Körner. Bd. 2.) Leipzig, G. Körner. 8°. 135 S. m. Bildnis. ℳ 2.

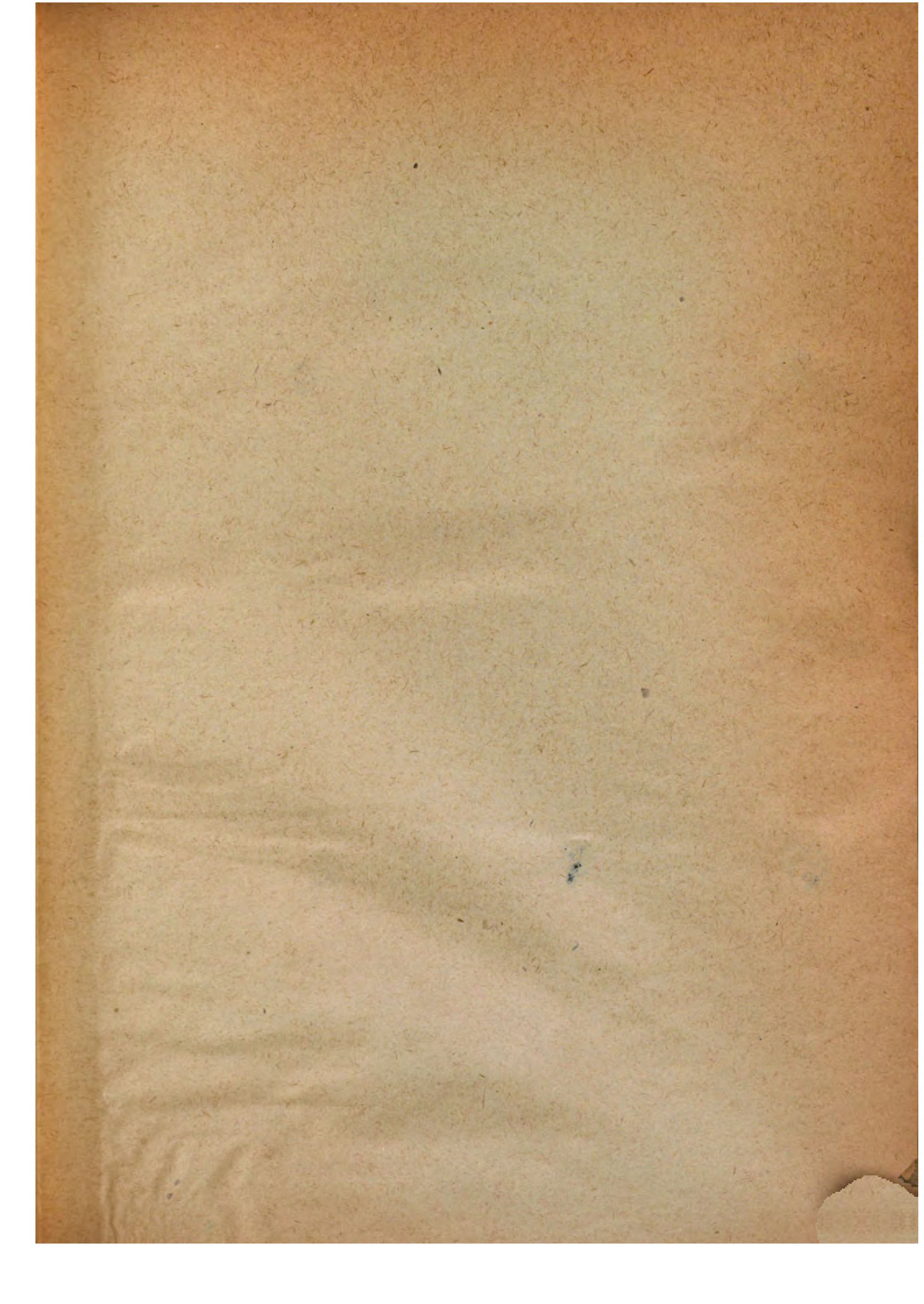
Winn, Edith Lynwood. The child violinist. New York, C. Fischer. 8°. 107 p. ports.

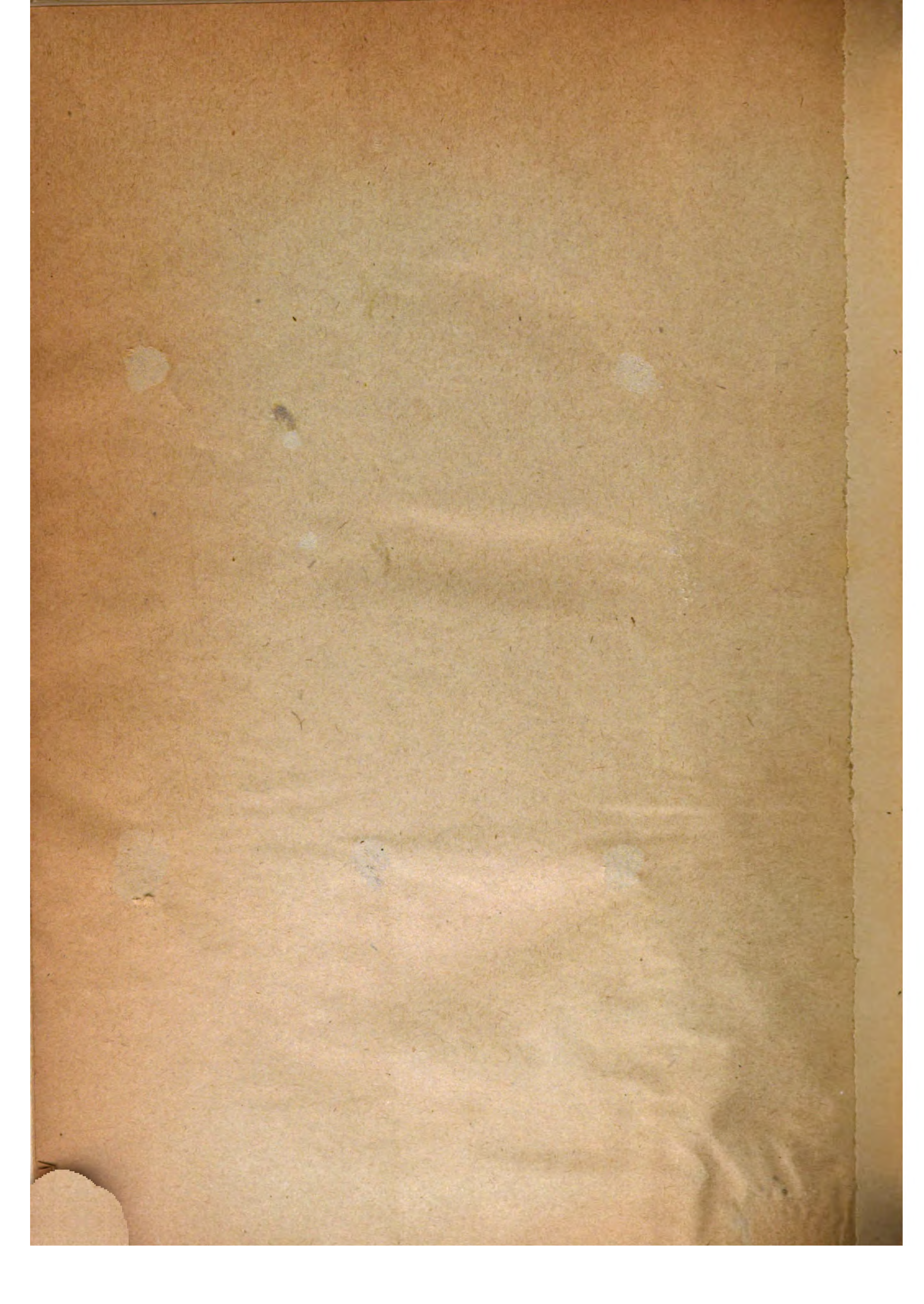
Worringer, Wilh. Abstraktion u. Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. 2. Aufl. (Anastat. Neudr.) München ['08] '09, R. Piper & Co. 8°. III, 116 S. ℳ 2,50.

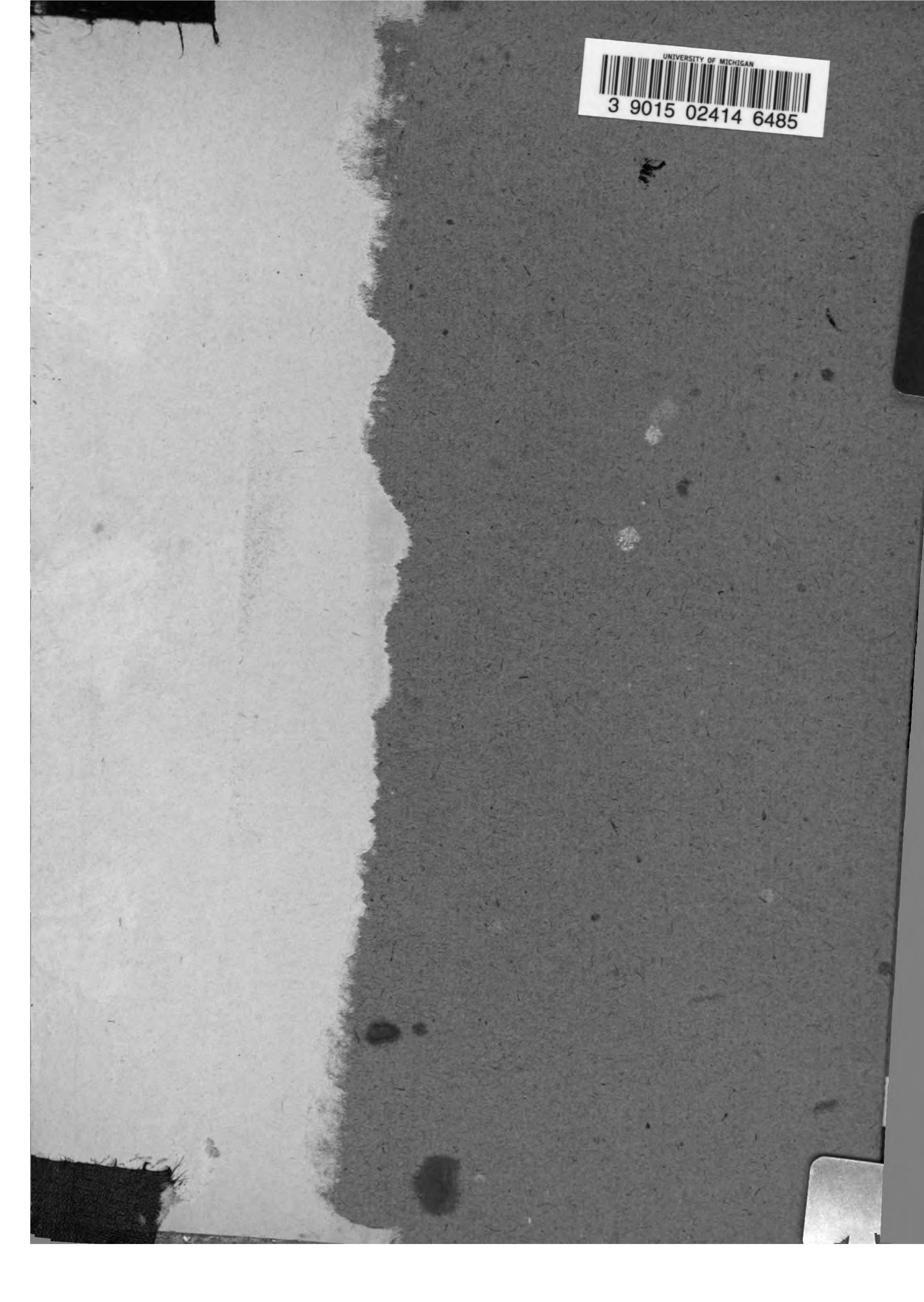
Zimmermann, Arth. Der Geiger von Laufenburg. Eine Spielmannsmär vom aargauischen Rhein. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 8°. 267 S. ℳ 4.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.








UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02414 6485

